Regards croisés sur les arts du spectacle à Bruxelles

une étude qualitative et transversale

Regards croisés sur les arts du spectacle à Bruxelles

une étude qualitative et transversale

Étude commanditée par Henri Simons,
Premier échevin de la Ville de Bruxelles en charge de l'Urbanisme et de la Culture

Coordination et rédaction
Guido Minne et Antoine Pickels

Recherche et analyse des données
Nancy Guilmain

Traitement informatique des données et mise en page
Alain Berth

Assistanat et suivi
Josette Nisot

Regards extérieurs
Els Baeten et Nikol Wellens
(Vlaams Theater Instituut)

Traductions
Tarquin Billiet, Pauline Lemaire, Hilde Pauwels, Ruud Vanden Neste

Production
Maison du Spectacle - la Bellone
Anne Molitor et Monique Duren

Maison du Spectacle - la Bellone / Ville de Bruxelles, échevinat de la Culture

© Maison du Spectacle - la Bellone
Ville de Bruxelles, échevinat de la Culture
Dépôt légal : 2003/5393/01

Cette étude est disponible sur simple demande à
Deze studie is ook beschikbaar in een nederlandstalige versie. U kan hem aanvragen bij

Maison du Spectacle - la Bellone
rue de Flandre 46 - 1000 Bruxelles
Tél. : 02/513 33 33 - Fax : 02/502 61 59
infos@bellone.be

Sommaire

I. Sources 9

II. Introduction : Zoom avant sur Bruxelles-spectacles 11

1. Plan lointain 11
2. Plan moyen 12
3. Plan rapproché 13
4. Un état des lieux en forme d'atlas - méthodologie 13

III. Géographie physique 17

1. Relief : les lieux de spectacles 17
2. Sous-sol (1) : l'aménagement intérieur des théâtres 18
3. Sous-sol (2) : les lieux de travail 19
4. Sous-sol (3) : les écoles et les formations 19
5. Frontières naturelles: les secteurs, les esthétiques, les langues 21
6. Systèmes fluviaux : les partenariats et les festivals 22
7. Végétation : le dynamisme des secteurs 23
8. Climats : pics saisonniers, saisons sèches, moussons et avalanches 25
9. Sismologie : fissures, failles, séismes 26
10. Éclairage 28

IV. Géographie politique 39

1. Frontières externes : Bruxelles et les régions voisines 39
2. Frontières internes : les compétences des différentes autorités 40
3. Rôle de l'État : les modes de subvention 46
4. Découpage administratif : lieux phares et ordonnancement 49
5. Zones incontrôlées : le spectacle privé et les projets alternatifs 56
6. Éclairage 57

(Parenthèse : *regards croisés*) *65*

V. Géographie humaine 69

1. Les races : créateurs, organisateurs et publics 69
    a. Le public : à éduquer, à écouter ou à connaître ? 69
    b. Le créateur : tour d'ivoire, acteur social ou *entertainer* ? 70
    c. L'organisateur : initiateur de l'œuvre ou humble passeur ? 71
2. Les langues/les idiomes : la division identitaire 71
3. Démographie et accès à la profession 72
4. Les « sans-papiers » du spectacle 73
5. Éclairage 73

VI. Activité de la population 81

1. Secteur primaire : la création et la production des spectacles 81
    a. Les spécificités sectorielles 81
    b. Circulation des capitaux 82
    c. Zones sinistrées et sous-développement artistique 84
2. Secteur secondaire : la présentation des spectacles 87
    a. Les conditions de présentation 87
    b. La promotion et la communication 89
    c. La place de l'international 90
3. Secteur tertiaire : autour des spectacles 90
    a. Les organismes culturels 90
    b. La presse 92
    c. La médiation 93
    d. La réflexion 94
4. Éclairage 95

VII. Conclusion : Zoom arrière 105

1. Plan rapproché : aujourd'hui 105
2. Plan moyen : demain 106
3. Plan lointain : après-demain 108
4. Priorités : vers une nouvelle géographie du spectacle 109

VIII. Bibliographie et documents 111
1. Études, enquêtes, bilans 111
2. Documents officiels et déclarations de politique culturelle 112
3. Analyses, essais, débats retranscrits 113
4. Suggestions jointes aux questionnaires 114
5. Procès-verbaux des tables rondes 116

IX. Remerciements 122

X. Annexes 123

1. Objets, délimitation et méthodologie de l'étude 123
2. Copie du questionnaire envoyé aux structures 124
3. Liste des structures ayant reçu le questionnaire 129
4. Liste des structures ayant répondu au questionnaire 131
5. Liste des lieux de spectacles dans la région de Bruxelles-Capitale 132

I. Sources

Pour sortir des habituelles catégorisations et permettre une approche transversale de la question des arts du spectacle[1] à Bruxelles, le texte qui suit a pris une forme « géographique ». Il est basé sur :

● une série d'études et enquêtes, concernant en tout ou en partie les arts du spectacle à Bruxelles, produites les quinze dernières années, soit à l'initiative des pouvoirs publics, soit par des organismes privés, ou encore dans le cadre universitaire ;

● des chiffres et des documents officiels (conférences de presse, décrets, etc.) émanant des autorités compétentes en la matière sur le territoire de Bruxelles-Capitale et concernant principalement les trois années 1999, 2000, 2001 ;

● des essais, analyses ou retranscriptions de débats publiés dans des revues consacrées aux arts du spectacle ; une bibliographie figure à la suite du texte, page 111;

● les réponses à un questionnaire envoyé à 334 structures de création ou de présentation de spectacles opérant à Bruxelles, identifiées comme ayant créé ou présenté au moins un spectacle en 1999, 2000 ou 2001 ; 95 réponses à ce questionnaire nous sont parvenues entre juin et octobre 2002 ; le questionnaire comprenait des questions relatives à l'identité des structures, à leur activité, aux difficultés qu'elles rencontraient, et à leur opinion par rapport à une série de « bonnes ou mauvaises idées » apparues les dernières années, leur laissant par ailleurs la possibilité de suggestions ; les suggestions sont anonymement réunies à la fin de ce volume, page 114;

● trois tables rondes, réunissant au total 21 créateurs ou présentateurs de spectacle autour des questions des services aux créateurs (TR1), des infrastructures et de l'urbanisme (TR2), et des actions vis-à-vis du public (TR3), qui se sont tenues à la Maison du spectacle, les 17 et 24 septembre et le 1er octobre 2002 ; un procès-verbal de ces tables rondes, revu par les intervenants, figure à la suite du texte, page 116;

● l'expérience professionnelle des auteurs[2].

Quand il est fait référence dans le corps du texte aux données bibliographiques, le nom de l'auteur ou de l'autorité responsable est donné entre parenthèses, avec l'année de publication. Quant aux suggestions jointes aux questionnaires, l'abréviation « SUG » apparaît entre parenthèses, suivie de son numéro d'identification. Pour les tables rondes, l'abréviation « TR », suivie du numéro de la table ronde, est suivie du signe § et du numéro d'identification de l'intervention mentionnée.

[1] Soit toutes les formes de théâtre (théâtre de texte, théâtre de mouvement, théâtre musical, théâtre jeune public, théâtre de rue, théâtre-action, café-théâtre notamment), la danse, l'art lyrique, les arts du cirque et les arts forains, et les formes mêlant ces disciplines ; pour une description plus précise de l'étude, se reporter à la définition, annexe 1 ; p. 123.

[2] Guido Minne a fondé le Stuc de Louvain et y a travaillé de 1972 à 1979, avant de fonder le VTI (Vlaams Theater Instituut), dont il s'est occupé jusqu'en 1988 ; il a ensuite collaboré à la création du KunstenFESTIVALdesArts, dont il était codirecteur jusqu'en 1997 ; devenu programmateur à Bruxelles 2000, où il s'est plus particulièrement occupé de la danse, du cirque, des projets de culture urbaine, de l'architecture et du centre Bruxelles 2000, il est aujourd'hui directeur du Beursschouwburg. Il est aussi président de la Commission Arts de la Scène et de la Commission Danse de la Communauté flamande. Antoine Pickels a, dans le secteur des arts du spectacle, été notamment depuis 1981 performer, éclairagiste, scénographe, metteur en scène, producteur délégué, auteur dramatique, dramaturge, animateur de débats, organisateur d'évènements culturels, membre de la Commission consultative de l'art de la danse de la Communauté française et conférencier. Il écrit régulièrement sur les arts du spectacle.

II. Zoom avant sur Bruxelles-spectacles

« On peut bien écrire une histoire de la pensée à l'époque classique en prenant [des] débats pour points de départ ou pour thèmes. Mais on ne fera alors que l'histoire des opinions, c'est-à-dire des choix opérés selon les individus, les milieux, les groupes sociaux […]. Si on veut entreprendre une analyse […], alors ce ne sont pas ces débats célèbres qui doivent servir de fil directeur et articuler le propos. Il faut reconstituer le système général de pensée dont le réseau […] rend possible un jeu d'opinions simultanées et apparemment contradictoires. C'est ce réseau qui définit les conditions de possibilité d'un débat ou d'un problème, c'est lui qui est porteur de l'historicité du savoir. »

Michel FOUCAULT
Les Mots et les choses, 1966.

1. Plan lointain

Bruxelles. Une région, 19 communes.

Bruxelles[3], 978.384 habitants, dont 260.040 de nationalité étrangère, parmi lesquelles 20.540 travaillent dans des institutions publiques internationales.

Bruxelles, où près de 21 % de la population ont plus de 60 ans, et où 4 personnes de moins de 20 ans sur 10 sont des allochtones.

Bruxelles, avec 67.000 demandeurs d'emploi, parmi lesquels 16 % ont moins de 25 ans.

Bruxelles, où plus de 2 % de la population ont droit au minimex ou à l'équivalent-minimex.

Bruxelles, capitale de l'Europe, de la Belgique, de la Flandre, siège du gouvernement de la Communauté française.

Dans cette ville de 161,4 km^2, on recense :

112 lieux de spectacles[4] différents, accueillant de nombreuses formes de théâtre, de danse, d'opéra, de cirque, soit une moyenne de 1,4 lieu de spectacles au kilomètre carré, et 1 lieu de spectacles pour 8.534 habitants.

Au moins 334 structures qui créent ou diffusent des spectacles[5].

Des subventions accordées au secteur du spectacle représentant au minimum[6], toutes autorités et disciplines confondues, 67.887.272 € par an, soit 69,38 € par habitant. En prenant pour base (estimation basse) le chiffre moyen de 20 % de recettes propres générées par les structures, et sans tenir compte du fait que nombre de spectacles sont non subventionnés, cela représente une masse financière de près de 75 millions d'euros dépensée dans la ville annuellement.

1.400 comédiens et metteurs en scène, 267 danseurs, 62 chorégraphes, 97 scénographes, 36 costumiers, 84 techniciens de spectacle, 99 auteurs dramatiques, soit au minimum 2.045 personnes travaillant dans le secteur du spectacle domiciliés à Bruxelles[7]. Il n'est pas tenu compte ici des emplois dans l'administration, l'organisation ou l'encadrement, qui donnent au moins lieu à un nombre identique de postes de travail.

Parmi ceux-ci,1.253 étaient inscrits à l'Orbem comme demandeurs d'emploi au 31/07/2002[8].

---

[3] Sources : INS ; « Minibru », aperçu statistique de la Région de Bruxelles-Capitale.

[4] Par « spectacles », il est entendu dans cette étude toutes les formes de théâtre (théâtre de texte, théâtre de mouvement, théâtre musical, théâtre jeune public, théâtre de rue, théâtre-action, café-théâtre notamment), la danse, l'art lyrique, les arts du cirque et les arts forains, et les formes mêlant ces disciplines. 4 des lieux de spectacles ici relevés sont actuellement en travaux ou en construction : le Théâtre National, le Beursschouwburg, le KVS et la Raffinerie.

[5] Chiffres obtenus en croisant les informations de la Bellone et du VTI, concernant les structures actives les trois dernières années.

[6] Chiffre obtenu en additionnant des subventions accordées en 2001 aux spectacles en Région bruxelloise par le gouvernement fédéral (la Monnaie et le Palais des Beaux-Arts), la Communauté française, la Communauté flamande, la Commission communautaire française, la Commission communautaire flamande, les communes de Bruxelles-Ville, de Schaerbeek et de Saint-Gilles. Les chiffres des autres communes ne nous ont pas été communiqués, et ceux de la Communauté flamande sont approximatifs : suite au dernier décret sur les arts de la scène, 2001 était en effet une année en partie transitoire, le budget des arts de la scène étant dorénavant distribué en fonction de la saison et plus de l'année civile. Les chiffres communiqués par la Communauté flamande reprennent donc les subventions pour la période transitoire (six premiers mois) et la moitié des subventions 2001/2002. Par souci de symétrie, nous n'avons pas comptabilisé dans ceux-ci les subventions infrastructurelles, celles ayant trait à l'international, ni celles ayant trait au « socio-artistique ».

[7] Chiffres obtenus à partir des fichiers d'artistes et techniciens inscrits dans les bases de données « professionnelles » de la Bellone, de Contredanse et du VTI. Il faudrait ajouter à ce chiffre les artistes de cirque et les chanteurs, pour lesquels n'existent pas encore de bases de données précises à notre connaissance. Selon la CGSP-spectacle, on peut estimer de 3.000 à 6.000 le nombre d'artistes et techniciens du spectacle à Bruxelles.

[8] Chiffre communiqué par l'Orbem. Du total du secteur « spectacle » tel qu'envisagé par l'Orbem, c'est-à-dire incluant la musique, et qui était de 1.521, nous avons soustrait les chanteurs, les compositeurs et chefs d'orchestre et les instrumentistes, même si dans les cas de spectacles de théâtre musical ou d'opéra ceux-ci auraient pu être comptabilisés.

Plus de 3.729 représentations y ont eu lieu en 2001 (soit plus de 10 représentations par jour)[9].

Plus de 270 spectacles y ont été créés durant la saison 1999/2000, soit plus de 5 créations par semaine[10].

Mais combien y a-t-il de places dans les salles ?

Et combien de spectateurs[11] ?

2. Plan moyen

Rapprochons-nous un peu, et tentons de nuancer.

Bruxelles-Ville concentre 35 lieux sur 112 (30 %), et le plus grand nombre de structures bénéficiant de subventions au-delà du million d'euros. Il y a un seul lieu de spectacle à Jette, comme à Auderghem, à Evere, ou à Berchem-Ste-Agathe.

Parmi les 109 lieux de spectacle actuellement opérationnels, 87 présentent du théâtre, 32 ont déjà présenté de la danse, et 3 du cirque, 10 sont des cafés-théâtres, et 2 ne présentent que des spectacles de marionnettes.

Parmi les 112 lieux recensés, 72 sont francophones, 31 sont néerlandophones et 9 ne sont ni l'un ni l'autre, ou les deux.

Parmi les 334 structures de création ou de présentation identifiées, 263 créent ou présentent du théâtre, et 95 créent ou présentent de la danse.

Parmi ces 334 structures de création ou de présentation, 256 sont francophones, 68 sont néerlandophones et 10 maintiennent un profil « bi-communautaire », fédéral ou indéfini.

Les subventions accordées globalement à l'opéra et au théâtre musical étaient, en 2001, de 26.18.795 €[12] au moins.

Les subventions accordées globalement au théâtre à Bruxelles étaient, en 2001, de 27.244.860 €[13] au moins.

Les subventions accordées globalement à la danse à Bruxelles étaient, en 2001, de 4.767.561€[14] au moins.

Les subventions accordées globalement au cirque, aux arts forains et de la rue à Bruxelles étaient, en 2001, de 173.524 €[15] au moins.
Les subventions accordées aux spectacles bruxellois par des autorités publiques flamandes étaient, en 2001, d'au moins 13.324.665 €[16].

Les subventions accordées aux spectacles bruxellois par des autorités publiques francophones étaient, en 2001, d'au moins 21.135.724 €[17].

Parmi les 1.253 demandeurs d'emploi, 306, soit 24 %, le sont depuis moins de six mois.

Mais combien travaillent ? Et combien, parmi ceux qui travaillent ou pas, ne sont-ils pas reconnus comme tels ?

Quelle est la part d'économie « au noir » du secteur du spectacle ?

Et combien de spectateurs y a-t-il pour la danse, le théâtre, le cirque, l'opéra ? Combien pour les spectacles néerlandophones et combien pour les spectacles francophones ?

Et surtout, qui sont ces spectateurs ?

---

[9] Chiffre obtenu en additionnant les représentations recensées par *J'y cours* (toutes formes de théâtre pour adultes francophones), *NDD info* (danse) et le VTI (théâtre, théâtre jeune public et théâtre musical néerlandophone). Les représentations de cirque, d'art forain, d'opéra (plus ou moins 80 par an à la Monnaie), de théâtre jeune public francophone et de formes interdisciplinaires n'y sont donc pas comptabilisées.

[10] Chiffres obtenus en additionnant les créations relevées par *l'Annuaire du spectacle de la Communauté française*. Les créations flamandes n'y sont donc pas recensées.

[11] Ces deux dernières données sont très difficiles à obtenir. Si les structures subventionnées sont supposées rendre à certaines de leurs autorités de tutelle des comptes précis en termes de spectateurs, les chiffres du spectacle privé sont difficilement calculables. Il en va de même pour les jauges (capacité public) des salles.

[12] Chiffre en 2001, basé sur la subvention fédérale de la Monnaie, les subventions accordées par la Communauté flamande au théâtre musical, et les subventions accordées par la Commission communautaire flamande au « Brussels operettetheater ».

[13] Chiffre en 2001, basé sur les subventions au théâtre de la Communauté française et de la Commission communautaire française, et celles accordées au théâtre, aux centres d'arts et au VTI par la Communauté flamande (avec les réserves exprimées plus haut) et la Commission communautaire flamande.

[14] Chiffre en 2001, basé sur les subventions à la danse de la Communauté française et de la Commission communautaire française, et celles accordées à la danse par la Communauté flamande (avec les réserves exprimées plus haut) et la Commission communautaire flamande.

[15] Chiffre en 2001. Budgets accordés à ces domaines par la Communauté française et la Ville de Bruxelles.

[16] Chiffre en 2001, regroupant les subventions de la Communauté flamande et de la Commission communautaire flamande pour le théâtre, la danse, le théâtre musical, les centres d'arts, Paleis vzw, les festivals et le VTI. Les aides concernant l'international (ambassadeurs culturels), les aides infrastructurelles, les aides à la traduction et celles concernant le « socio-artistique » ne sont pas comptabilisées.

[17] Chiffre en 2001, regroupant les subventions de la Communauté française concernant le théâtre, la danse, le cirque et les arts forains, et les équipements, et les subventions danse et théâtre de la Cocof. Les subventions « musique » concernant des spectacles, les infrastructures et les centres culturels ne sont pas comptabilisés, pas plus que les subventions accordées par le Commissariat Général aux Relations Internationales pour les tournées à l'étranger.

3. Plan rapproché

Rapprochons-nous encore, et envisageons la disparité.

Parmi les 334 structures de création et de présentation, 32 % disposent d'un lieu de représentation en permanence et 68 % sont nomades.

On relève au moins 593 représentations en décembre 2001, 22 en juillet.

Certains spectacles ont été joués plus de 30 fois au moment de la création, d'autres n'ont eu qu'une seule représentation.

Parmi les structures « subventionnées », on trouve La Monnaie (26.028.820 € de subvention du fédéral en 2001), mais aussi Whooshing Machine (2.478 € de subvention de la Communauté française en 2000).

Parmi les 334 structures, seules 58 ont des subventions « structurelles » ou récurrentes[18].

Parmi les 596 acteurs demandeurs d'emploi, 339 ont moins d'un an d'expérience professionnelle ; parmi les 131 danseurs dans la même situation, 65 ont entre 30 et 39 ans.

Mais quels sont les lieux qui accueillent des spectacles ? D'où viennent les artistes ? Où travaillent-ils ? Quelles esthétiques les unissent ou les séparent ? Quelles crises les travaillent ?

Pour quelles raisons certains sont-ils subventionnés (ou pas), par qui, et comment ? Quelles tensions cela induit-il ?

Quelles philosophies animent la manière dont on conçoit le créateur, l'organisateur et le public ?

Comment crée-t-on et produit-on les spectacles ? Dans quelles conditions ont lieu les représentations ?

Quelle est l'activité générée autour des spectacles ?

Une chose est claire : des chiffres seuls ne nous diront pas tout.

4. Un état des lieux en forme d'atlas - méthodologie

L'objet de cette étude consistait à dresser un paysage des arts du spectacle à Bruxelles. Une consultation des acteurs du secteur devait obligatoirement en faire partie : cette consultation a notamment pris la forme d'un questionnaire. Qui dit questionnaire dit statistiques, tableaux, croisement de données : toutes choses relevant évidemment du système de croyances, des préjugés, présupposés, etc., des analystes-enquêteurs.

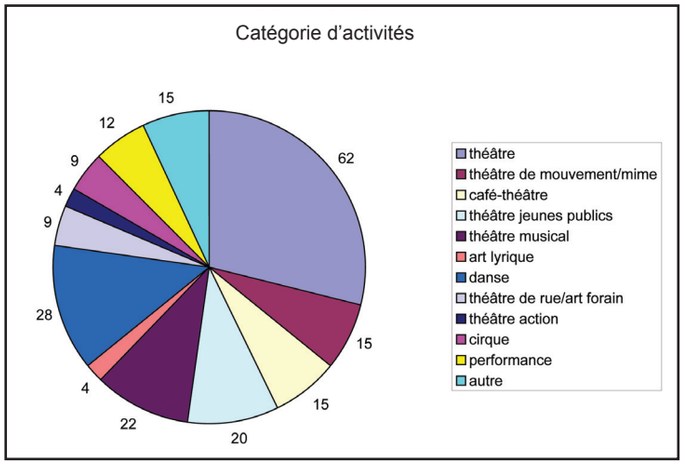
Nous avons donc jugé utile dans un premier temps d'interroger les textes, études, enquêtes… produits par le secteur lui-même, non pour faire l'histoire des opinions, mais, comme dirait Michel Foucault, afin de reconstituer le système général de pensée du secteur.

Dans un deuxième temps, nous avons fait une première analyse des réponses au questionnaire, en utilisant comme grille de lecture les questionnements apparus lors de l'étude des textes. Ces réponses (qui représentent près de 30 % des structures ou individus ayant créé ou présenté des spectacles entre 1999 et 2001[19]) fournissent un échantillonnage très significatif du secteur des arts du spectacle. Les proportions des différentes disciplines y correspondent, en réduction, à la configuration bruxelloise générale en termes d'activité, comme on le verra ci-dessous. Nous avons analysé les questionnaires en leur accordant a priori la même valeur, c'est-à-dire que nous n'avons pas créé de distinction entre les grandes structures et les petites (par exemple en créant un coefficient lié à la reconnaissance institutionnelle ou à l'activité). Nous avons en revanche opéré une distinction entre structures de *création* (incluant un artiste ou une équipe artistique impliqués dans la création de spectacles, de l'origine du projet jusqu'à la représentation) et de *présentation* (assurant l'encadrement du spectacle, de la billetterie à la promotion) – les deux n'étant pas incompatibles – et entre structures disposant en permanence, ou non, d'un lieu de spectacle. Afin de comprendre ce qui poussait les structures à des choix ou opinions particuliers, nous avons abondamment croisé et comparé les réponses au questionnaire.

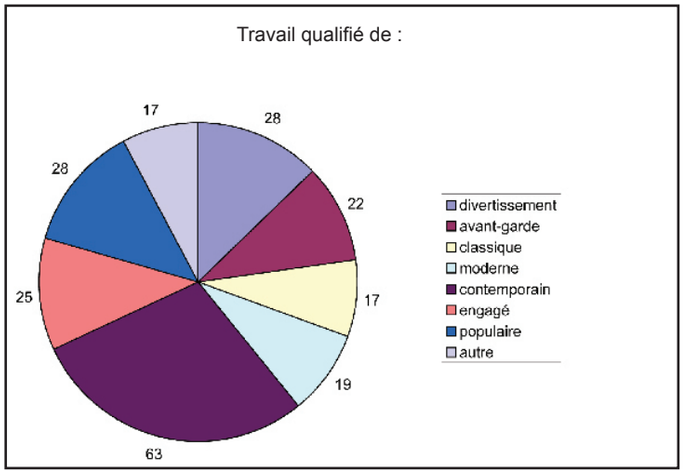
[18] Chiffre en 2001 comprenant les deux institutions fédérales, le KunstenFESTIVALdesArts, les structures subventionnées structurellement par la Communauté flamande, et les structures contrat-programmées ou recevant des subventions récurrentes de la Communauté française.

[19] Parmi ces 334 structures identifiées, un certain nombre, notons-le, ont disparu depuis du territoire bruxellois, et certaines n'ont donné qu'une seule représentation sur les trois années examinées.

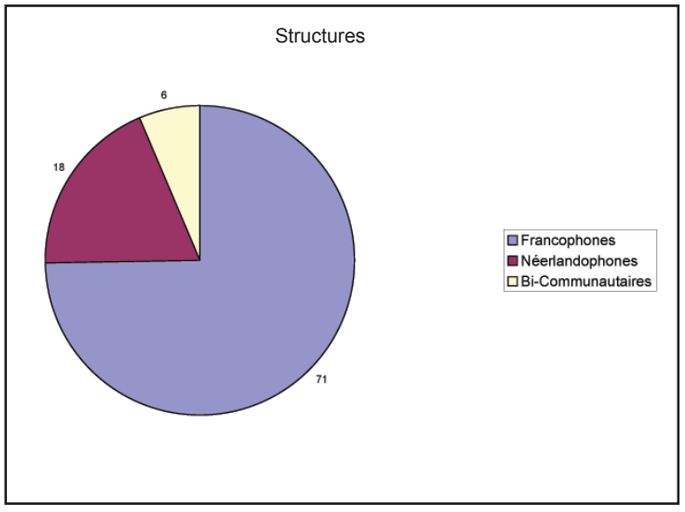
Structures ayant répondu au questionnaire



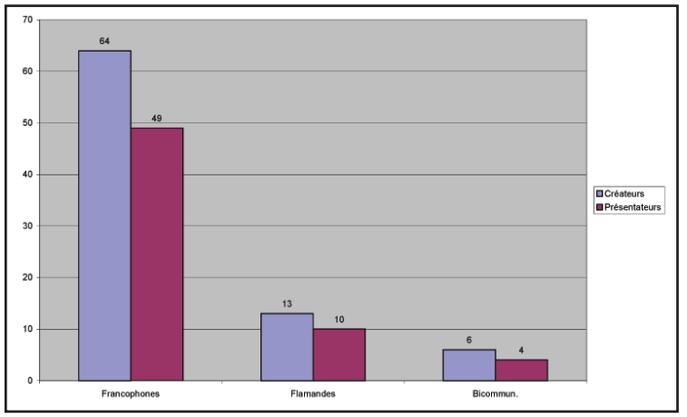
(95 structures)



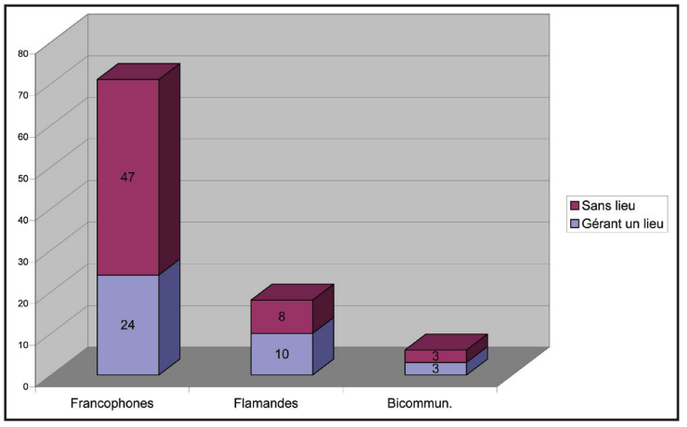
(95 structures)



(95 structures)



(95 structures)



(94 structures)

Dans un troisième temps, nous avons pris en compte ce qui s'était exprimé lors des tables rondes, dans les suggestions jointes aux questionnaires, et à travers des réactions au document préparatoire que nous avions fait circuler. Les tables rondes ont réuni des acteurs spécialement concernés par les thèmes envisagés : pour les *services aux créateurs*, des créateurs rencontrant des difficultés et des structures tentant de les solutionner. Pour les questions d'*urbanisme* ou d'*infrastructures*, des structures ou des créateurs ayant centré leur travail sur la ville ou étant confronté à des questions infrastructurelles. Par rapport aux *actions vis-à-vis du public*, des structures soucieuses de cette question et des artistes l'ayant abordée. Ces tables rondes étant ouvertes à tous, s'y sont adjointes des opinions aléatoires, émanant toujours d'acteurs reconnus du secteur. Ce qui s'est exprimé lors des tables rondes, pour émaner d'un nombre réduit de personnes, a l'intérêt de donner un caractère concret aux préoccupations. Les suggestions jointes au questionnaire ont une autre valeur : elles sont indicatives de sujets majeurs qui n'étaient, de l'avis des structures, pas suffisamment abordés dans le questionnaire. Souvent revendicatives, elles expriment des malaises actuels qui ne trouvent pas forcément de transcription ailleurs. Quant aux remarques et réactions par rapport au document préparatoire, elles nous ont permis d'affiner certaines vues ou de les approfondir.

Enfin, dans une dernière phase, nous avons formulé des suggestions pour solutionner les problèmes apparus. Ces suggestions découlent pour la plupart « naturellement » du croisement de l'étude des textes, des opinions exprimées par les structures et de ce qui est apparu à travers les tables

rondes, suggestions et réactions. Dans quelques rares cas, lorsqu'il nous semblait qu'une ambiguïté existait, nous avons, avec l'appui des données à notre disposition, contredit la tendance générale.

La philosophie générale de ce travail, au-delà de ces questions techniques, réside dans un principe que le titre de l'étude résume bien : la confrontation des opinions. À partir de cette confrontation, le point de vue donné au final s'affirme néanmoins comme subjectif.

En ce qui concerne la forme, nous avons choisi celle de l'atlas, parce qu'elle nous permettait d'éviter l'écueil habituel des catégorisations communautaires ou par discipline, ou celui tout aussi trompeur de la symétrie bi-communautaire « obligatoire ». Quatre chapitres principaux constituent cet atlas. Le premier, *Géographie physique,* examine la manière dont les arts du spectacle se manifestent dans la ville à l'amateur et au praticien ; le deuxième, *Géographie politique*, tente de décrire la manière dont les différents pouvoirs publics compétents opèrent sur ce territoire donné, en dressant des cartes qui se superposent ou s'opposent ; le troisième, *Géographie humaine*, aborde les philosophies à l'œuvre dans les conceptions du public, du créateur et de l'organisateur ; enfin, le quatrième, *Activité de la population*, analyse les modes de création et de production, la présentation des spectacles, et les activités qu'ils génèrent autour d'eux. Une parenthèse, au centre de l'ouvrage, est en outre consacrée à la perception subjective que nous pouvons avoir du travail effectué dans l'autre Communauté.

L'état des lieux ainsi dressé, basé sur l'analyse des textes, est, à la suite de chacun des quatre chapitres, complété par un « éclairage » donné par les réponses reçues au questionnaire, les commentaires qui y étaient joints, et les tables rondes tenues en septembre-octobre 2002. Cet éclairage comprend des suggestions qui visent à améliorer la situation des arts du spectacle. Ces suggestions concernent soit les pouvoirs locaux (dont le commanditaire), soit les autres pouvoirs publics opérant sur Bruxelles, soit le secteur lui-même. Nous nous sommes en revanche gardés d'indiquer les démarches artistiques qui nous semblaient périmées, inadéquates ou malhonnêtes, bref de nous substituer au politique.

Dans les conclusions, on retrouvera les principales suggestions pratiques émises en cours de route. Celles-ci sont ordonnées dans le temps, depuis celles qui peuvent être mises en œuvre dans l'immédiat jusqu'à celles qui nécessiteraient un travail de plus longue haleine. Nous n'avons pas jugé utile, vu l'abondante argumentation du reste de l'étude, de revenir à cet endroit à des considérations d'ordre théorique, mais avons en revanche défini des priorités.

III. Géographie physique

Avant de tenter d'en comprendre le fonctionnement – du point de vue politique, du point de vue des philosophies à l'œuvre et de celui des pratiques, ce premier chapitre essaie de dresser une sorte de topographie de la ville, telle qu'elle se manifeste à l'amateur et aux praticiens de spectacles. Les lieux de spectacle, leur aménagement intérieur, les lieux de travail des créateurs, les formations qui mènent au spectace, les « frontières naturelles » entre les secteurs, les esthétiques et les langues, les partenariats et festivals, le dynamisme des secteurs, l'offre tout au long de l'année, les crises en puissance… y seront successivement abordés.

1. Relief : les lieux de spectacle

La première caractéristique des lieux de spectacle bruxellois serait, suivant plusieurs auteurs, de manquer de visibilité (Diez, 1999, Weldman, 1998). Les théâtres construits à cet effet et ayant « pignon sur rue », situés sur des axes ou des places importants sont rares, et pour la plupart anciens : le Théâtre de la Monnaie, le Théâtre Royal du Parc, le Théâtre des Galeries, le Beursschouwburg, le Théâtre Royal Flamand et le Kaaitheater, récemment réinvesti. Ceux-là, immédiatement identifiables comme étant des lieux de spectacle, forment des repères importants. C'est déjà moins vrai pour des endroits comme le Théâtre Varia, le Théâtre Marni, le Théâtre de la Place des Martyrs ou le Cirque Royal qui, par leur situation excentrique ou dans des rues peu passantes, sont moins aisément repérables. D'autres lieux, tels le Botanique, la Chapelle des Brigittines, les Halles de Schaerbeek, la Raffinerie, le Théâtre de la Balsamine, le Public, les Kaaitheaterstudio's, par le fait qu'ils sont installés dans des lieux détournés de leur fonction première, sont architecturalement moins identifiables. Il est enfin beaucoup de lieux encore moins repérables, parce que situés dans des arrière-maisons ou des bâtiments peu signalisés, comme L'L, l'XL-Théâtre, le Théâtre Yvan Baudouin-Lesly Bunton, le Rosas Performance Space, le Théâtre Les Tanneurs, le Théâtre Océan Nord, le Théâtre-Poème, le Théâtre 140, De Bottelarij… parfois dans des galeries commerçantes, comme le Théâtre Molière ou le Théâtre de la Toison d'Or… et même dans la forêt (le Théâtre de Poche). Les cas particuliers du Palais des Beaux-Arts, dans lequel il faut pénétrer pour percevoir la dimension « lieu de spectacle », et qui a longtemps souffert d'un déficit d'image commune, et du Théâtre National, subsistant dans le Martini Center abandonné, puis promis à une décentralisation arbitraire, relogé dans un Palace peu adapté aux exigences théâtrales à la suite d'un combat de chefs, et enfin promis à un avenir plus rose dans un nouveau bâtiment sur le boulevard Jacqmain, ont enfin privé la ville de repères importants.

La fermeture prolongée pour travaux de nombreux lieux (hier la Raffinerie, les Halles de Schaerbeek, le Théâtre de la Balsamine, l'Ancienne Belgique, le Kaaitheater, le Théâtre Les Tanneurs, aujourd'hui… la Raffinerie, le KVS, le Beursschouwburg…) a renforcé durant les années 90, et encore aujourd'hui, cette impression de manques de repères dans le paysage. Le fait que peu de théâtres pratiquent un affichage lumineux à l'extérieur, annonçant les spectacles en cours, comme cela se pratique dans presque tous les théâtres parisiens, par exemple, où cela forme une sorte de repère visuel pour le passant, accentue encore ce sentiment d'une culture du spectacle « souterraine ».

Il faut cependant remarquer que longtemps, le public bruxellois s'est contenté de cette situation, y trouvant même un certain piment. Aller voir des spectacles dans des lieux plus ou moins secrets, non dévolus au théâtre, était un sport local très apprécié. Et il faut reconnaître que, depuis que des questionnements ont eu lieu sur cette inscription dans la ville, notamment à l'occasion de Bruxelles/Brussel 2000, de nombreux théâtres ont fait des efforts pour mieux se « signaliser » (par des banderoles ou autres accroches visuelles). Il reste qu'en termes de signalétique urbaine règne un certain chaos, que si certaines communes s'efforcent d'attirer à l'attention du promeneur la présence des lieux culturels, d'autres en sont apparemment beaucoup moins soucieuses. Les différentes formes que prend en outre la signalisation suivant les communes ne facilitent pas le déchiffrage.

Cette situation, liée à l'histoire de la ville et à l'histoire du théâtre (la plupart des lieux nés à partir des années 70, le furent à la suite d'initiatives privées, dans des lieux désaffectés, des quartiers décentrés ou des rues ne payant pas de mine, parce que les loyers y étaient moins chers), a créé une répartition assez inégale dans la ville (cf. liste des lieux de spectacle en annexe). Bruxelles-Ville, et dans une moindre mesure Ixelles, traditionnellement les lieux « où l'on sortait », sont les communes les mieux dotées, où sont concentrés tous les théâtres « historiques ». Au fur et à mesure qu'on s'éloigne du centre, l'offre se fait moins grande : dans les communes jouxtant la petite ceinture, outre Ixelles, Etterbeek, Schaerbeek, St-Gilles et St-Josse sont des communes assez bien loties. C'est moins vrai à Molenbeek et Anderlecht, ex-communes ouvrières. Au-delà, les différences peuvent être flagrantes entre par exemple Forest, qui en dehors du mastodonte Forest-National, est dotée d'un centre communautaire flamand (Ten Weyngaert), d'un auditorium privé (l'auditorium Saint-Augustin), de trois lieux

« mixtes » (Le Bulex, Marijke Shreurs House et Les Bains : : Connective), et du flambant neuf Rosas Performance Space, et des communes comme Berchem-Ste-Agathe ou Koekelbergh, quasiment dénuées d'infrastructures.

Il existe enfin des lieux de spectacle fantômes, en voie de disparition ou quasiment inutilisés. Le Théâtre Molière, dans la galerie (ou plutôt l'impasse) du Bastion, Porte de Namur ; le Théâtre du Résidence Palace, qui accueille aujourd'hui surtout des conférences de presse ; le Théâtre du Vaudeville, promis à un emploi d'espace d'exposition ; l'Albert Hall/ Roseland, à la Chasse, que ses coûts prohibitifs destinent à des soirées dansantes plus rentables ; la petite salle du Nouveau Théâtre de Belgique ; celle ouverte par De Parade rue Haute… Il n'est peut-être pas utile de se lamenter sur la disparition somme toute « naturelle » de ces salles, sauf quand l'outil pourrait s'avérer performant, et correspond à un manque sur le marché bruxellois. On peut aussi s'interroger sur le devenir de lieux « provisoires » comme le BSBbis, De Bottelarij ou le Palace, quand les équipes qui les occupent auront réintégré leurs théâtres.

Les investissements ponctuels de lieux non destinés au spectacle, s'ils se sont faits plus rares ces dernières années, ont été longtemps une spécialité bruxelloise. Les artistes qui n'avaient pas accès à des stuctures officielles, ou souhaitaient s'en démarquer, ont fréquemment fait emploi de ces lieux. Ces investissements d'espaces ont été pour beaucoup dans l'originalité de certaines approches, et avaient la vertu de susciter la curiosité du public. L'Arsenal du charroi, l'École des Arts et Métiers, la Fonderie de Molenbeek, la Bibliothèque Solvay, l'École vétérinaire, le Palais de Justice… ont ainsi accueilli des œuvres parfois importantes. Aujourd'hui encore, Bulles productions investit en été le toit de l'Inno ou le Château du Karreveld. L'intérêt de ces pratiques en termes artistiques et de public est avéré, même si les politiques communautaires ont plutôt visé ces dernières années à ce que les artistes s'insèrent dans les structures existantes (Ingberg, 1998). En dehors de cette « barrière » institutionnelle, le coût élevé de ces occupations momentanées reste un problème.

La place des arts du cirque et de la rue reste limitée à Bruxelles, si l'on compare avec l'espace important qui leur est offert dans d'autres villes du pays (Namur, Anvers). Les Espaces Speculoos compensent en partie ce manque, pour les formes les plus modestes d'arts de la rue, mais le problème subsiste pour les productions un peu plus importantes, certes accueillies aux Halles de Schaerbeek ou à l'Espace Catastrophe, mais investissant peu l'espace public. Si les cirques classiques ont leur place dans la ville, le « nouveau cirque » y reste paradoxalement confiné à l'intérieur – le site de Tours et Taxis accueillant l'École de cirque de Bruxelles étant l'exception. L'idée d'un lieu de création et de représentation nomade, évoquée lors d'une rencontre professionnelle (Georis, 1999), serait peut-être à creuser. L'achat récent d'un chapiteau par la Communauté française, supposé être utilisé par les trois principales structures consacrées au Cirque (ESAC, ECB[20] et Espace Catastrophe), en permettra peut-être la réalisation.

[20] École supérieure des arts du cirque et École de cirque de Bruxelles.

2. Sous-sol (1) : l'aménagement intérieur des théâtres

La création de ce « relief » s'est échelonnée tout au long du siècle passé (Diez, 1997). En dehors des « strates d'avant-guerre », chaque décennie a vu naître (et mourir) plusieurs théâtres, pour la plupart conçus dans une configuration « à l'italienne » fixe.

Il y a, vu l'histoire, d'importantes disparités entre ces lieux, en termes de jauge (capacité d'accueil) et de plateaux. De Forest-National, qui accueille occasionnellement des productions de danse ou des comédies musicales susceptibles d'attirer le grand public (Béjart, *River dance…)* au Théâtre de Quat'sous, « le plus petit théâtre de Bruxelles », où officie Roland Ravez, il y a un monde. Cette variété est intéressante, puisqu'elle permet la diversité des démarches, du plus intime au plus spectaculaire. Des manques subsistent néanmoins, et sont périodiquement rappelés par les principaux concernés ; en matière de grands plateaux permettant d'accueillir des productions de théâtre à la scénographie imposante ; en matière de salles offrant à la fois une bonne visibilité (due à l'inclinaison du gradin) et une largeur et profondeur suffisantes pour la danse ; en matière de jauges importantes et de conditions techniques satisfaisantes permettant l'accueil de publics importants, pour des opéras ou des opérettes.

Les cinq dernières années ont vu la rénovation achevée et la remise en marche, ou l'ouverture de plusieurs lieux, qui sont aujourd'hui des outils assez performants : le Théâtre de la Balsamine, exemplaire dans sa fonctionnalité, pensée de concert par l'architecte et l'équipe du théâtre ; les Halles de Schaerbeek, où la diversité des espaces permet une grande souplesse, si la mise en œuvre de productions dans la grande Halle reste très onéreuse ; le Kaaitheater, un des plus beaux plateaux de Bruxelles ; le Rosas Performance Space, la salle Malibran de la Monnaie, tous deux à la fois conçus comme lieux de travail et de spectacle ; la Chapelle des Brigittines, qui va maintenant s'agrandir. Le Théâtre de Poche, le Théâtre Les Tanneurs, l'XL-Théâtre, le Théâtre Marni, le Théâtre de la Place des Martyrs et la petite salle du Théâtre Varia restent limités par leur architecture, mais sont aujourd'hui confortables ; la Raffinerie, une fois que les travaux en seront totalement terminés, offrira en sus de ses trois studios, bureaux et espaces d'exposition, un plateau important ; on attend encore de voir ce que donneront les travaux au Beursschouwburg, au KVS et au futur Théâtre National, tous les trois situés dans le centre, et dont on espère que la configuration correspondra à leurs importantes missions.

D'autres espaces très actifs, mais nés plus récemment, restent cependant mal équipés et d'un confort très précaire. Le Théâtre Océan Nord, l'Espace Catastrophe, Les Bains : : Connective, le Théâtre Le Café, L'L et Plateau, géré par l'asbl Nadine, sont des lieux qui privilégient l'accueil à la jeune ou toute jeune création, souvent dans des rapports transdisciplinaires, que favorisent le caractère non classique de ces lieux. Par rapport à leur activité, et à leur volonté novatrice, ces lieux sont cruellement démunis de moyens – ne serait-ce que techniques. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est la tendance, durant la

dernière décennie, à faire coïncider des projets artistiques avec des projets de rénovation urbaine et du même coup à l'élimination de chancres urbains ; Recyclart, les anciens magasins Vandenborght, le BSBbis et le Bottelarij en sont des exemples. Aucune de ces infrastructures ne peut malheureusement se prévaloir d'un avenir assuré.

3. Sous-sol (2) : les lieux de travail

La cartographie des lieux de travail est loin de correspondre à celle, visible, des lieux de représentation. Si la plupart des associations disposant d'un lieu de spectacle ont également un espace de répétition (ne serait-ce que la scène dudit lieu), les associations ou artistes « nomades » qui en disposent sont rares, surtout les moins reconnus. Ils doivent la plupart du temps louer les locaux, ce qui grève de manière importante leur budget. En dehors des salles appartenant à des théâtres, qui s'ouvrent parfois à l'extérieur, « Le Souffleur » de la Maison du Spectacle recense 23 locaux de répétitions à Bruxelles pour le théâtre francophone (les chiffres n'étaient pas disponibles au niveau néerlandophone). À l'analyse, on s'aperçoit que beaucoup de ces lieux sont relativement exigus, et qu'ils ne sont pas tous très bien équipés. S'ils peuvent convenir pour un travail de défrichage, quand la date de la première s'approche, qu'il s'agit de travailler dans un espace correspondant au plateau ou de faire des essais scénographiques ou en termes de lumière, de son, le manque est encore plus criant.

Le problème est particulièrement aigu pour les danseurs, qui pour leur travail ont des exigences en matière d'espace, de chauffage, de plancher, de douches… Si 37 « studios de danse » sont inventoriés par l'asbl Contredanse, dans une liste en cours de remise à jour, un examen plus minutieux fait apparaître que 20 sont des écoles de danse ou des centres sportifs occupés quasiment en permanence par des cours, et que les autres sont soit très exigus, soit pourvus de sols en béton, ou dépourvus de sanitaires… Devant cette « crise du logement » de la danse, de nombreux chorégraphes disposant de subventions de fonctionnement se sont résolus à aménager à leurs frais des locaux en studios de danse, qu'ils mettent la plupart du temps à la disposition (payante) d'autres chorégraphes. La SACD, dans le cadre de son programme « 1500 heures pour danser », a passé un accord avec certains de ces studios, prenant en charge une petite partie des heures de studio dont ont besoin les jeunes chorégraphes. La Raffinerie abrite trois studios relativement exigus que Charleroi/Danses met à la disposition de jeunes chorégraphes, prioritairement ceux qui y bénéficient d'une « résidence ». Certains lieux, comme le Beursschouwburg et le Kaaitheater, ont une politique volontariste de mise à disposition de lieux de travail. Enfin, Rosas met à la disposition des jeunes chorégraphes ses studios pendant l'été, dans le cadre des « Summer Studios » (Albea, 2002). D'autres projets existent également au niveau flamand, celui d'un lieu dévolu strictement aux répétitions et au try-outs, (projet porté par le Beursschouwburg et Rosas), qui avait l'intérêt du précédent ministre de la Culture flamand, Bert Anciaux, et celui d'un aménagement du bâtiment qui abrite aujourd'hui les bureaux de plusieurs compagnies flamandes, (Ultima Vez, Corban, de Krijtkring, Leporello…) rue du Chantier, à proximité du KVS.

Le problème des locaux dépasse celui des répétitions : les ateliers de construction de décor, les salles de couture pour les costumes sont également rares et onéreux, quand on veut bien les prêter, et grèvent également des budgets qui devraient être consacrés prioritairement à l'emploi artistique.

4. Sous-sol (3) : les écoles et les formations

Sous-sol moins « matériel » que la question de l'aménagement des théâtres et des lieux de travail, mais tout aussi important, les écoles et les formations qui mènent aux différents métiers du spectacle. Celles-ci sont abondantes à Bruxelles, mais très inégales, et si certains secteurs sont particulièrement bien « couverts », on doit constater des manques à certains égards. La formation « première » se situe à l'école même, dans les « ateliers théâtres » facultatifs présents dans certaines écoles. Plusieurs initiatives intéressantes ont eu lieu les dernières années, visant à rapprocher les artistes professionnels du milieu scolaire, notamment les opérations « culture-éducation » organisées par le Centre de Sociologie du Théâtre de l'ULB, avec l'aide de la Cocof. Du côté flamand, des initiatives furent prises par Canon, la « cellule culture » de l'administration de l'Enseignement et dans le cadre du projet « Vlaggen en Wimpels » (« Drapeaux et Banderoles ») qui s'adressait particulièrement aux « écoles à problèmes ». Dans ce domaine, Bruxelles/Brussel 2000 a soutenu et aidé un certain nombre de projets, par exemple l'opération menée trois années durant par la compagnie Michèle-Anne De Mey à l'École en couleurs, aboutissant à un spectacle présenté notamment à la Monnaie, et plusieurs opérations de sensibilisation à la danse. Certaines institutions de la scène travaillent activement avec la population des écoles, avec ou sans service éducatif, d'autres organisations, notamment Bronks ou la CTEJ, font en ce domaine œuvre de pionniers depuis de nombreuses années déjà.

Ces formations ont l'avantage d'éveiller l'intérêt aux arts du spectacle au sens large, donc de former aussi de futurs spectateurs. Quant à l'enseignement de la danse, qui doit idéalement commencer tôt, il existe sous formes d'humanités artistiques à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles ; la danse contemporaine n'y est envisagée que sous forme de cours complémentaires (+ ou – 3H)[21].

L'autre possibilité est l'enseignement à horaire réduit, en académie ou en école privée. Si les cours de déclamation, d'art dramatique et de chant en académie sont assez nombreux et variés, les formations en danse à ce niveau se limitent principalement au classique ; même de ce point de vue, les cours les plus exigeants sont le fait d'écoles privées, comme l'école Balletomania. Au niveau des arts du cirque, l'École de cirque de Bruxelles propose une formation de type « académie » (à partir de deux ans et demi). L'École du trapèze (Schaerbeek) et l'École du cirque mandarine (Ixelles)

[21] Source : *Guide de la danse en Communauté française de Belgique,* 1, L'Enseignement, Ed. Contredanse, 1999.

offrent également des cours spécifiques ouverts aux enfants et aux adolescents.

L'offre pléthorique en art dramatique se maintient au niveau de l'enseignement pour adultes. Trois écoles supérieures, l'INSAS, le RITS, et le Conservatoire de Bruxelles, sont reconnues par leurs autorités de tutelle respectives et proposent des formations en trois ou quatre ans pour les comédiens et les metteurs en scène. Si à l'origine il y avait des différences de philosophie entre l'INSAS et le Conservatoire, aujourd'hui ces différences tendent à s'estomper, comme avec les autres écoles supérieures en Communauté française (IAD, Conservatoires de Liège et Mons) : les professeurs passent facilement d'une école à l'autre, et les esthétiques ont tendance à se niveler.
Du côté flamand, c'est tout l'enseignement supérieur qui est en mouvement : le Conservatoire Royal et le RITS se sont regroupés au sein de l'Erasmushogeschool.
Les arts dramatiques relèvent dorénavant du RITS, et le Conservatoire dispense la formation musicale, à l'exception d'une formation, assez vague au demeurant, au « musical ».
Le RITS trouve aujourd'hui son identité dans le paysage flamand, principalement marqué les dernières années par le dynamisme des deux écoles anversoises (Le studio Herman Teirlinck et le Conservatoire d'Anvers) aujourd'hui fusionnées. Trois écoles privées complètent l'offre : l'école d'acteurs Parallax, orientée aussi vers le cinéma, De Kleine Academie et l'école LASSAAD, toutes deux dans l'esprit de Jacques Lecoq.

Une fois passé par ces écoles, le jeune acteur ou metteur en scène a l'occasion de faire un travail spécifique (théâtre d'ombres, opéra…) à l'occasion de stages organisés par le CIFAS, de rencontrer de grands metteurs en scène à l'occasion des stages internationaux coorganisés par le CREPA (« l'école des maîtres »), ou de participer à des ateliers avec des metteurs en scène ou chorégraphes organisés par le CAS, basé à Charleroi mais opérant partout en Communauté française (ces derniers ne sont accessibles qu'aux acteurs sortant d'établissements supérieurs reconnus par la Communauté française) (Rangoni, 1998, Olaerts, 1997, Duqué, 2001)

L'enseignement du chant dispensé dans les Conservatoires, et souvent complété par des cours privés, ne comprend qu'une approche rudimentaire des questions de jeu et de la scène. Pour pallier ce manque, la Monnaie offre à de jeunes chanteurs issus des Conservatoires belges la possibilité de se familiariser avec les techniques de la scène à travers les productions de l'« opéra studio » et différentes « master classes ».
L'enseignement professionnel en danse et chorégraphie est aujourd'hui principalement représenté par PARTS, l'école d'Anne-Teresa De Keersmaeker, subventionnée majoritairement par la Communauté flamande, et accessoirement par la Commission communautaire flamande (VGC) et la Commission européenne. D'une très grande exigence, l'enseignement (sur quatre ans) qui y est dispensé est assez dirigé esthétiquement et relativement onéreux (10.900 € sur quatre ans). Un système de bourses soutenu par la Commission européenne en démocratise néanmoins l'accès. Le fait que le diplôme ne soit pas reconnu officiellement reste un souci. Le niveau requis pour y entrer est élevé, et fort difficile à atteindre si l'on n'a suivi des cours qu'à Bruxelles : l'absence de cours de qualité de niveau « académie » est cruelle. Les cours privés existent, eux aussi d'un coût généralement élevé : l'école Yantra, à Ixelles, ou The Loft (à la Raffinerie) proposent par exemple des cours avancés corrects, majoritairement axés sur la technique classique. La question de la formation continuée des danseurs, indispensable à l'exercice de la profession, est un souci du côté francophone depuis longtemps, mais n'a trouvé jusqu'ici que des réponses temporaires ou partielles, dont celle apportée par Charleroi/Danses, qui organise des cours pour danseurs professionnels à la Raffinerie, tandis que l'asbl Contredanse organise sporadiquement des stages sur des techniques particulières (contact-improvisation, body-mind centering) (Menet, 1999). Bien souvent, les danseurs qui ne trouvent pas d'entraînement en dehors des périodes de création demandent à pouvoir assister aux cours que certaines compagnies (notamment Ultima Vez et Thor) ouvrent, dans la mesure du possible, aux danseurs extérieurs.

Tant en danse qu'en art dramatique, aucun diplôme pédagogique n'est exigé pour donner des cours ou ouvrir une école. Cette situation, qui a l'avantage de permettre à des praticiens parfois très calés de donner des cours, a aussi l'inconvénient du manque d'exigence. Le développement incontrôlé, en dehors de tout critère de qualité, de toutes sortes de formations de théâtre et de danse, qui s'adressent par ailleurs aussi bien au professionnel qu'au tout-venant, représente un danger réel. Contrairement à ses voisins, la Belgique ne propose pas de formation officielle pour enseigner le théâtre ou la danse.

L'ESAC (École supérieure des Arts du Cirque), reconnue par la Cocof, propose aujourd'hui une formation supérieure en trois ans (1.000 € par an). L'Espace Catastrophe, reconnu « établissement d'enseignement » mais ne délivrant aucun diplôme, offre lui des formations « aux arts du cirque et la scène », pour adultes, formations étendues sur une année (1.860 € par an), en sus de ses cours du soir, ouverts également aux seuls adultes.

De la section « régisseur-technicien de spectacle » de l'Infac[22] sortent chaque année quelques étudiants, qui ont suivi un cursus de trois ans auprès de différents praticiens de la scène. Ce cursus est principalement technique, et va de notions générales d'électricité, du fonctionnement de base d'un projecteur, à l'apprentissage de systèmes de machinerie, et est complété par un survol de matières plus « artistiques », comme l'histoire du théâtre. Les étudiants se spécialisent généralement en son, éclairage ou plateau, en fonction du stage dans un contexte professionnel (théâtres, studios, ateliers de décor) qui complète cette formation, et qu'ils auront trouvé par eux-mêmes. Correcte d'un point de vue technique, cette formation a des lacunes au niveau de l'éducation artistique. La formation que propose le RITS est comparable. L'orientation « Sciences industrielles et technologie » (« Industriële wetenschap & technologie ») propose dans son programme « Techniques de l'audiovisuel, option assistant de scène ». Il s'agit d'une formation en trois ans aux métiers d'assistant à la mise en scène, de régisseur,

[22] Institut supérieur de Formation Artisanale et Commerciale. La section en question fait partie de la formation de chef d'entreprise.

de technicien lumière/son ou d'assistant de production. Quant aux écoles d'art visuel, comme la Cambre et Saint-Luc, elles ont des sections consacrées à la scénographie, sections qui incluent une confrontation – limitée – avec les réalités du plateau… et de la couture. Les écoles de stylisme et de maquillage n'abordent que de manière superficielle les problématiques particulières du spectacle (Pickels, 2000/2). Enfin, la question de la formation des administrateurs et producteurs délégués de spectacles reste pendante. S'il existe bien à l'ULB un cours de gestion culturelle très général, si certains élèves d'écoles de communication comme l'IHECS se dirigent dans cette voie, ces formations sont incomplètes et préparent mal aux réalités du terrain, qui doivent actuellement s'apprendre « sur le tas ». La Communauté française, depuis deux ans, tente de remédier à ce problème en développant un programme de formation de cadres culturels, programme très complet, mais qui reste jusqu'ici de l'ordre du « cours de rattrapage ». À partir de l'année académique 2003-2004, des formations qualifiantes seront mises en place, et viendront suppléer au graduat en direction artistique de projets culturels, organisé depuis 2001 par la Direction générale de la Culture : une licence portant principalement sur les politiques et pratiques culturelles, co-organisée avec l'UCL, et un master en gestion d'organismes culturels, en partenariat avec l'ULB. Du côté flamand, les quatre universités de la Communauté dispensent également dans ce domaine des formations (voir plus loin, p. 94). À l'IUA d'Anvers, le professeur De Brabander assure une formation postuniversitaire en management culturel ; les autres universités proposent des « culturele studies » aux programmes très variables. L'École supérieure de Gand travaille sur des programmes avec des professeurs-praticiens de la scène assez renommés. Enfin, il faut mentionner l'initiative de la VDP, soutenue par le fonds social européen, qui vise à réaliser une étude sur les besoins et le fonctionnement de l'éducation dans le secteur des arts de la scène en Flandre.

5. Frontières naturelles : les secteurs, les esthétiques, les langues

Théâtre, théâtre musical, théâtre jeune public, théâtre-action, café-théâtre, opéra, danse, arts du cirque et de la rue, performance… Cette étude tente d'embrasser du même regard ces différents « arts du spectacle » et leurs éventuelles synergies. Un premier constat s'impose : si, à un niveau ponctuel, il existe bien des collaborations, les problématiques artistiques et économiques sont très différentes suivant les secteurs, et les artistes de ces différentes « disciplines », même sœurs, se connaissent mal. Parallèlement, même quand les disciplines sont juxtaposées dans la programmation d'un lieu, il semble qu'elles n'attirent pas facilement le même public, et qu'il existe un public « danse », un public « théâtre » un public « cirque »… Le sociologue Rudi Laermans, dans un ouvrage paru il y a peu, pointait lui un autre phénomène, celui des « omnivores de la culture » (« cultuur-omnivoor »), ce qui relativiserait quelque peu l'existence de ces publics distribués par secteurs.

Ces séparations entre les secteurs ne sont pas forcément les mêmes au niveau francophone et au niveau flamand, où le découpage politique de la culture (*cf. infra*, Géographie politique) a entériné ou donné lieu à la création de secteurs différents (le concept de « théâtre-action » est ainsi spécifiquement francophone ; le « muziektheater » est un concept flamand, s'il peut recouvrir des réalités francophones…).

D'autres frontières, moins palpables, existent encore, qui sont du domaine esthétique. Le rapport à la tradition en est peut-être l'axe fondamental (Walter Moens, 1992) : on distinguerait ainsi les formes en rupture avec la tradition et celles qui la perpétuent. Cette définition se complexifie dès lors qu'il y a plusieurs traditions et plusieurs manières de rompre. L'histoire singulière du théâtre flamand et du théâtre francophone, où la déconstruction du langage théâtral s'est déroulée de manière différente, en fonction notamment du rapport à la langue, en est un bon exemple. La question des « familles » esthétiques, fonction notamment de la formation des artistes et du rapport assez possessif que les théâtres entretiennent avec « leurs » artistes et « leurs » publics, crée elle aussi des cloisonnements.

À ces séparations sectorielles et esthétiques vient enfin s'ajouter la séparation de fait de par les langues, surtout sensible au théâtre. Si, quand on leur pose la question, les artistes affirment n'avoir aucun préjugé vis-à-vis de l'autre Communauté, ils sont peu nombreux à franchir le pas de la collaboration, et cela paraît se vérifier au niveau du public. Cette séparation « naturelle » a évidemment été renforcée par la communautarisation de la culture, plus ou moins marquée suivant les institutions et les exécutifs, laquelle est « intériorisée » par certains acteurs culturels. Les spectacles en plusieurs langues et/ou dans une autre langue et les spectacles bilingues – principalement le fait des créateurs de théâtre flamand – sont cependant en augmentation, et à Bruxelles plus qu'ailleurs. Il ne fait pas de doute que l'internationalisation de la vie théâtrale influence cet aspect. La séparation linguistique est enfin moins sensible dans les disciplines où l'emploi de la langue est mineur, comme la danse, l'opéra, le théâtre musical, le cirque ou la performance, où en tant qu'artiste, le cosmopolitisme est de tradition et où en tant que spectateur, on ne se soucie guère de la langue des interprètes.

L'interdisciplinarité n'est donc pas si commune que les discours intellectuels sur la culture ces vingt dernières années voudraient le faire croire. À Bruxelles cependant, quelques lieux ou associations en ont fait leur priorité : l'asbl Transcultures, Les Bains : : Connective, Nadine, la Chapelle des Brigittines, Recyclart. Un certain nombre d'artistes – principalement dans la danse – expérimentent le mélange de divers médias et formes d'art. Les programmations du KunstenFESTIVALdesArts, des Halles de Schaerbeek, du Kaaitheater, si elles accordent dans les faits une place à des spectacles transdisciplinaires, les répertorient en général dans leurs programmes sous un intitulé ou un autre, et le reste du temps jouent plutôt de la juxtaposition des formes que de leur mélange véritable. Le Beursschouwburg, particulièrement la saison dernière, a fait de la programmation multi- et interdisciplinaire l'image de la maison. La Maison du Spectacle/la Bellone est, au niveau

francophone, un lieu de rencontre des arts de la scène au sens large. Le Vlaams Theater Instituut joue, du côté néerlandophone, le même rôle : il est le point d'appui de tous les arts de la scène en Flandre.

Les tentatives de briser les frontières entre les différentes esthétiques sont encore plus rares. Si l'existence du KunstenFESTIVALdesArts a permis que les publics flamands et francophones se croisent, les choix en matière de programmation, esthétiquement ciblés sur l'avant-garde, excluent de fait le public friand de formes plus traditionnelles, et les maisons de spectacle tentant de faire le pont entre tradition et expérimentation ne sont pas nombreuses.

Enfin, si l'on parle d'efforts pour que les Communautés se rencontrent, on doit bien constater qu'ils ne sont pas très fréquents. L'effort de traduction systématique des spectacles entrepris depuis ses débuts par le KunstenFESTIVALdesArts n'a fait des émules que du côté néerlandophone. Les théâtres francophones les plus pointus accueillent de temps à autres des troupes flamandes… dans les versions en français de leurs spectacles, quand il s'agit de théâtre (La Balsamine, les Halles de Schaerbeek, le Théâtre 140, le Théâtre Varia, le Théâtre National). Les efforts des compagnies pour « traduire » elles-mêmes leurs spectacles restent eux-mêmes très isolés (*cf. infra*, Géographie politique). Mais les accueils de troupes ou d'artistes francophones dans des structures flamandes sont, à part Nadine (et cette saison De Bottelarij), quasiment inexistantes, et aucun théâtre francophone ne surtitre ses spectacles en néerlandais. La logique de la langue dominante prime de la même manière dans la communication, où aucune structure francophone ne fait d'effort pour communiquer son programme dans d'autres langues, quand toutes les structures flamandes ou presque traduisent ou résument leurs programmes en français et/ou en anglais. Si l'envie que les spectateurs de l'autre Communauté viennent est parfois présente, surtout du côté flamand, le problème de l'identification subsiste : il est difficile de faire le grand écart entre cette volonté d'ouverture à l'autre et la demande politique d'être une vitrine de sa propre Communauté. Symptomatiques de ces difficultés, les réponses données à notre questionnaire font apparaître de grandes différences entre le *désir* de rencontrer l'autre Communauté et la *rencontre* effective (voir Ch.V, point 5).

6. Systèmes fluviaux : les partenariats et les festivals

Dans ce contexte très cloisonné, les circulations que peuvent induire les partenariats entre institutions ou les festivals revêtent une grande importance.

Le rôle du KunstenFESTIVALdesArts, au mois de mai, est majeur en termes de diffusion de spectacles internationaux, et complète avantageusement la programmation annuelle du Théâtre 140, du Kaaitheater, du Théâtre National, du Centre culturel le Botanique, de l'Adac et de Paleis. Par son positionnement bicommunautaire et l'emploi d'espaces appartenant aux deux Communautés, le festival semble créer une certaine fluidité entre les publics, qui devrait cependant être vérifiée. Les efforts de traduction des spectacles sont en tout cas exemplaires. Le festival est aussi un partenaire important en termes de coproductions pour certains artistes ou structures. L'effet pervers constaté pendant quelques années, où la présence du festival justifiait que les saisons des théâtres s'arrêtent fin avril, semble en passe de se modifier : plusieurs salles ont déjà programmé pour 2003 des activités pendant ou succédant au festival. Dans un registre plus réduit, le festival Bellone-Brigittines s'affirme chaque année un peu plus comme le premier rendez-vous de la saison avec des formes novatrices, et des choix esthétiques très particuliers. En dehors des coproductions avec des artistes locaux, c'est l'occasion de voir, en particulier au niveau de la danse, des spectacles flamands et internationaux qui ne trouvent pas de lieux d'accueil ailleurs à Bruxelles. Le festival des Giboulées, au mois de mars, organisé conjointement par des lieux attentifs à la jeune création (L'L, la Balsamine, le Centre culturel Jacques Franck, l'Espace Senghor, le Théâtre Océan Nord), a permis d'en prendre le pouls et de découvrir bien des créations, pour des séries de représentations malheureusement souvent très courtes. Le Theaterfestival présente annuellement, en début de saison, les spectacles « les plus intéressants » des Pays-Bas et de Flandre. Il a lieu alternativement à Anvers, Gand et Bruxelles et est ainsi présenté tous les trois ans dans la capitale. Le festival Noël au Théâtre, organisé par la CTEJ dans plusieurs théâtres « tous publics » bruxellois, donne une plus grande visibilité au toujours très dynamique théâtre jeune public francophone. Du côté flamand, l'on a, annuellement début novembre, le Bronksfestival, qui présente ses propres productions et un éventail de ce qui se fait en flamand dans le théâtre pour enfants et adolescents. Trois rendez-vous pour la danse, « Danse en vol », biennal, à L'L, « Danses d'ici et d'ailleurs » resserré dès l'an prochain sur une période plus courte, au Centre culturel Jacques Franck, et « Danse à la Balsa », en juin, de retour après une longue absence, sont également ouverts aux jeunes créateurs, là aussi pour des séries très courtes. PARTS, en collaboration avec le Kaaitheater et le Beursschouwburg, organise par ailleurs régulièrement des présentations de travaux d'étudiants, très indicatives des préoccupations des nouvelles générations de chorégraphes et danseurs. L'Espace Catastrophe a développé une programmation centrée sur des principes de « festivals » réunissant à chaque fois une quarantaine de petits spectacles, à différentes périodes de l'année ; trois formules à l'heure actuelle, « Pistes de lancement », « C'est du jamais vu ! », et « pARTcour catastr'off ». Enfin, le Théâtre de Poche organise en tout début de saison (septembre) les « Premières rencontres », permettant au public et aux professionnels de rencontrer les jeunes comédiens sortant des écoles d'art dramatique de la Communauté française.

En dehors de ces festivals, qui par leur régularité sont devenus des sortes de rendez-vous et qui permettent le brassage des publics et des artistes – à des échelles, on le voit, très différentes –, il existe d'autres initiatives moins identifiables. Ainsi, le Botanique a à plusieurs reprises organisé des évènements de qualité consacrés à la danse ou au jeune théâtre, mais les changements de calendrier et de noms ont rendu ces opérations peu repérables. Le sort de la programmation danse et théâtre au Botanique,

incertain, a d'ailleurs fait l'objet de vives réactions de la part de la FAS (Fédération des professionnels des Arts de la Scène). Du côté flamand aussi, certaines institutions comme le Beursschouwburg organisent également des programmes thématiques qui sont des moments plus intenses dans la saison.

Il existe, de plus, des partenariats bilatéraux entre certaines structures. Charleroi/Danses, étant dans l'impossibilité technique d'employer la Raffinerie comme lieu de représentation, a ainsi coorganisé la saison dernière avec le Théâtre Marni la programmation « Danse à tout prix ». Il y a longtemps que la Monnaie voit certaines de ses créations se dérouler au Kaaitheater et aux Halles de Schaerbeek. Nomade depuis toujours, Bronks présente à présent la plupart de ses spectacles au Palais des Beaux-Arts. Des conditions exceptionnelles, comme les travaux en cours à la Balsamine, le déménagement du Théâtre National, l'incendie du Théâtre Royal du Parc, les travaux à l'Ancienne Belgique, ont forcé certaines structures à voyager dans d'autres lieux. Mais ces échanges ne se font pas en temps normal. Plus rarement encore, les théâtres renvoient dans leurs programmes à la programmation d'autres théâtres. La coordination est rare, et les abonnements couvrants plusieurs lieux sont inexistants, la seule expérience francophone en la matière, l'ABO de « la Maison du Jeune Théâtre » a vécu une saison et demie. Une nouvelle initiative néerlandophone vient maintenant de voir le jour, le « Kwartslag », associant deux lieux bruxellois, le Kaaitheater et De Bottelarij, et deux centres culturels flamands de la périphérie, Dilbeek et Strombeek-Bever, pour un abonnement permettant de choisir quatre spectacles dans quatre lieux différents.

Un des seuls exemples de partenariat multiple récent fut celui de Bruxelles/Brussel 2000, qui essayait de s'établir entre la logique de festival (une programmation choisie unilatéralement par un programmateur, comme le KunstenFESTIVALdesArts, par exemple) qui a l'avantage de la cohérence artistique et l'inconvénient de nier les spécificités locales, et la simple réunion d'initiatives existantes, comme le fut l'ABO, qui a les inconvénients et avantages contraires. Il est encore un peu tôt pour juger des effets à long terme de Bruxelles/Brussel 2000, et voir si les rencontres et les dynamiques initiées à cette occasion perdureront. L'existence de cette étude peut cependant être en partie mise au compte des effets secondaires de l'opération, comme la démarche toute récente du VTI (Vlaams Theater Instituut) de rencontrer de manière officielle le milieu du spectacle francophone bruxellois.

Il faut enfin compter avec les « alluvions extérieures » que peuvent susciter des opérateurs extra-bruxellois. Ainsi, la Biennale de Charleroi/Danses, dont la dernière édition remonte à 1999, et dont la prochaine est prévue pour 2004, programmait jusqu'ici pour partie à Bruxelles, dans différents théâtres : reste à voir si cette politique aura des raisons d'être quand la Raffinerie sera opérationnelle. Comme on l'a vu plus haut, le Theaterfestival, une organisation flamande et néerlandaise, permet une année sur trois de découvrir à Bruxelles, au Kaaitheater, des troupes de théâtre flamandes et hollandaises trop rarement programmées.

7. Végétation : le dynamisme des secteurs

Pour continuer de filer notre métaphore géographique, la végétation, ou la manière dont les différents secteurs croissent, essaiment ou… végètent, est intéressante. Des dynamiques sont à l'œuvre ou arrêtées, certaines se développent spontanément, quand d'autres semblent en panne d' « engrais ».

Le théâtre « classique » ou « traditionnel » francophone, soit le théâtre de répertoire n'opérant pas de « relecture » contemporaine des œuvres, semble continuer d'attirer un public régulier, si l'on en croit le nombre de maisons qui programment encore ce type de formes. Plusieurs de ces maisons, peut-être parce que cela leur est imposé par leur contrat-programme (obligation d'accueillir des compagnies « aidées au projet »), alternent d'ailleurs des spectacles plus traditionnels et des formes en recherche, comme le Théâtre Varia, le Théâtre National, le Théâtre le Public et dans une moindre mesure le Rideau de Bruxelles ou le Théâtre de la Place des Martyrs. La place accordée auxdites compagnies indépendantes y est cependant souvent limitée en termes de durée de présence : les raisons invoquées tiennent souvent au coût que représente le TOM. (théâtre en ordre de marche), à la difficulté de remplir des salles à la jauge trop importante pour des projets « jeunes »…

La situation à ce niveau est très différente du côté flamand. L'offre théâtrale néerlandophone est tout d'abord beaucoup moins grande dans les compagnies et les institutions que l'offre théâtrale francophone. De plus, ces dix dernières années, le théâtre néerlandophone bruxellois a eu toujours plus de mal à s'adresser à un large public.

On peut difficilement ignorer le fait que l'offre théâtrale néerlandophone plus traditionnelle soit presque totalement absente de la scène bruxelloise. Les dernières années, cette situation a parfois été critiquée par rapport au fait que les institutions existantes jouent trop sur le même registre. Le départ de Franz Marijnen et les autres priorités que s'est clairement fixés la nouvelle équipe dynamique du KVS/Bottelarij, qui se concentre davantage sur les formes plus actuelles et novatrices de théâtre, comme le faisaient déjà le Kaaitheater, le Beursschouwburg et le KunstenFESTIVALdesArts, fournissent seulement une part d'explication à cette absence. Pourtant, ceci doit être quelque peu relativisé : des centres culturels à Dilbeek et Strombeek-Bever, qui sont situés à moins de 10 km du centre de la ville, complètent cette offre de manière adéquate. D'autres initiatives comme le « Kwartslag » mentionné plus haut (point 6), et le Theaterfestival, visent également à combler le manque.

Le théâtre francophone de recherche dispose quant à lui de lieux qui lui sont « réservés » : le Théâtre de la Balsamine, le Théâtre Océan Nord, la Chapelle des Brigittines, le Théâtre Les Tanneurs, L'L, le Théâtre Marni et certains centres culturels (l'Espace Senghor, le Centre Jacques Franck) y sont principalement consacrés, avec des spécificités suivant les lieux. Si ces lieux sont incontestablement vivants, les difficultés que rencontre le secteur depuis de nombreuses

années (cf. *infra*, 9, Sismologie) y créent cependant un climat difficile, en termes de public et de « vitalité », l'un et l'autre étant liés.

La scène théâtrale flamande à Bruxelles a été d'une grande influence – et l'est encore toujours, bien que le mouvement se soit étendu dans toute la Flandre – dans le mouvement de renouveau que le monde théâtral flamand a connu depuis les années 80. Le Beursschouwburg, le Kaaitheaterfestival, des organisations telles que Schaamte et le Kunst & Cultuurverbond (précurseur de l'actuelle asbl Paleis dans le Palais des Beaux-Arts)… ont eu un rôle de pionniers pour toute la Flandre. Cette dynamique anime encore à l'heure actuelle des structures telles que le Kaaitheater, De Bottelarij, le Beursschouwburg et le KunstenFESTIVALdesArts. On la retrouve chez les quelques compagnies théâtrales flamandes subventionnées structurellement à Bruxelles, comme Dito'Dito, la Needcompany, l'Ensemble Leporello et Alibi Collectief (Pat Van Hemelrijk). Cette démarche artistique se caractérise par une forte dimension internationale et, depuis les années 90 – en tout cas chez une partie d'entre eux –, par un fort engagement dans l'actualité urbaine et sociale.

Le théâtre « humoristique » et le café-théâtre francophones jouissent toujours d'une belle santé, s'ils sont surtout soutenus par les spectateurs. Le Théâtre de la Toison d'Or et les Scènes d'humour de la Vénerie drainent un public friand de ces formes légères, parfois audacieuses, qui trouvent aussi le chemin d'autres théâtres (la Balsamine a ainsi organisé une programmation axée sur l'humour, « la Balsa se plie en 4 » pour sa saison de réouverture). Certains cafés-théâtres ne désemplissent pas, et le style connaît un renouvellement certain, par l'implication d'artistes venus d'autres horizons, notamment au Théâtre Le Café. Le principe populaire de la « Revue », qui fait le succès du Théâtre des Galeries depuis des lustres, a ainsi été repris et décapé par le metteur en scène Charlie Degotte, notamment dans le cadre de Bruxelles/Brussel 2000 (« Les quatre saisons de la revue »).

Le théâtre populaire « de divertissement » se présente différemment en Flandre que du côté francophone. Il se situe au niveau du « Volkstoneel » (théâtre populaire) ou de revues comme le très populaire « Bossemans & Coppenolle » (présenté récemment au VCA – Centre flamand des arts amateurs) et dans la défense d'un théâtre d'opérette. Il existe clairement un public pour ces formes théâtrales populaires, et plusieurs politiciens flamands à Bruxelles aiment s'y identifier.

Si le théâtre jeune public francophone a su créer les moyens (toujours difficiles, cependant) de son existence, jouit d'une certaine reconnaissance (l'attribution du prix Océ à la CTEJ pour le festival « Noël au Théâtre » a couronné en 2001 leur travail assidu) et dispose d'un lieu propre à Bruxelles avec le Théâtre de la Montagne magique, ses principaux acteurs relèvent les effets pervers de l'institutionnalisation et du partenariat avec le système éducatif, qui amènent à une normalisation des œuvres (Pickels, 2001).

Historiquement parlant, le théâtre jeune public flamand à Bruxelles a toujours été de très bonne qualité. À l'origine, il était un important terrain d'action pour le Beursschouwburg. À travers le Bronks devenu indépendant, il s'est développé à partir de 1992 en un des lieux phares de ce genre au niveau néerlandophone.

La danse côté francophone a vu ces dernières années une phase de stabilisation, la reconnaissance à niveau plus ou moins égal d'une série de compagnies (actuellement sept) actives depuis dix à vingt ans dans le paysage chorégraphique belge et international. Si toutes ces compagnies ont leur siège social à Bruxelles, trois parmi elles (Cie Mossoux-Bonté, Thor/Thierry Smits, Tandem/Michèle Noiret) y sont particulièrement présentes et drainent un large public. Certains de ceux qui ont commencé leur travail vers le milieu des années 90 commencent à se faire une place au soleil… en suivant la filière de leurs aînés, c'est-à-dire via la reconnaissance internationale : s'ils trouvent quelques partenariats dans les différentes « scènes chorégraphiqu es » bruxelloises, ils doivent compter sur leurs soutiens à l'étranger pour faire vivre leurs projets. L'efflorescence de tout jeunes chorégraphes semble en revanche plus difficile, l'absence de formation et l'étroitesse du budget d'aides aux projets de la Communauté française jouant probablement sur cette situation (Menet, 1998 ; RAC, 1998).

Contrairement au paysage théâtral flamand qui est plutôt limité au niveau de la quantité, surtout en comparaison avec des villes comme Anvers et Gand, le monde flamand de la danse est fort présent à Bruxelles, aussi bien au niveau qualitatif que quantitatif. Depuis les années 80, après la période Béjart, s'est développée une scène de la danse très vivace et fort tournée vers l'international. Les grand modèles, Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus et Meg Stuart (Jan Fabre [Anvers] et Alain Platel [Gand] ne sont pas loin) inspirent et attirent, ainsi que certains chorégraphes francophones de renommée internationale, de plus en plus de jeunes chorégraphes et danseurs qui viennent des quatre coins du monde. Ces dix dernières années, PARTS, l'école de danse de Anne Teresa de Keersmaeker, a considérablement renforcé ce phénomène. Bruxelles est, ou est en train de devenir la terre promise de la danse contemporaine. À côté des grands modèles, une nouvelle génération est en train de se créer avec Thomas Hauert, Hans Van Den Broecke, et d'anciens étudiants de PARTS comme Charlotte Vanden Eynde, Arco Renz, David Freeman, Riina Saastamoinen, notamment. En guise d'illustration : sur les 34 projets qui ont soumis une demande de subvention pour 2002 au ministère de la Culture de la Communauté flamande, 22 viennent de Bruxelles. Tous sont tournés vers l'international et beaucoup sont issus de la dynamique décrite ci-dessus.

Le dynamisme des circassiens et des artistes de rue, observable d'ailleurs un peu partout en Europe, ne se dément pas. Un début de reconnaissance, acquis à la force du poignet, reste encore très en deçà des besoins de ce secteur, qui s'est manifesté pour protester sur ses conditions difficiles de survie en 2001 (Georis, 2001). Il est à remarquer par ailleurs que le « nouveau cirque » est une dynamique plutôt francophone : si la Communauté flamande a reconnu le cirque comme un art à part entière, ce sont plutôt des cirques classiques qui occupent le terrain du côté flamand – comme le cirque Ronaldo. Quant au théâtre de rue, il est

assez peu présent à Bruxelles – peut-être en partie pour des raisons d'urbanisme. Ce genre de dynamique se retrouve en Wallonie notamment aux festivals de Namur et Chassepierre, et au niveau flamand plutôt à Gand. Il faut cependant noter que la Zinneke Parade, par les collaborations qu'elle suscite entre des artistes professionnels et des amateurs, est peut-être un ferment de nouvelles initiatives dans ce domaine pour le futur.

L'art lyrique est dominé par la présence très forte de la Monnaie. Si l'exigence artistique de la maison ne se dément pas, et si les synergies avec le milieu artistique bruxellois existent, l'accès aux spectacles reste difficile, pour des raisons de jauge notamment. Ces difficultés, et celles inhérentes à l'architecture de la Monnaie et des autres scènes parfois employées par l'Opéra national, qui créent des limites scénographiques, ont conduit la direction à défendre l'idée d'un nouvel opéra doté d'une salle et d'une scène plus importantes. En dehors de ce quasi-monopole, les productions lyriques à petite échelle sont rares. Dans ce contexte, il faut cependant noter les efforts importants réalisés par le KunstenFESTIVALdesArts, qui a donné une place centrale dans sa programmation à l'opéra et au théâtre musical. Quelques compagnies indépendantes sont également très actives dans ce domaine, comme l'Ensemble Leporello, Ingrid Von Wantoch-Rekowski…. Mais peu de lieux leur font une place dans leur programmation, et au niveau francophone, aucune instance ministérielle ne reconnaît spécifiquement cette discipline. La Communauté flamande reconnaît quant à elle le théâtre musical comme un des quatres secteurs du décret sur les arts de la scène. Quant à l'opérette, elle n'est quasiment jamais représentée à Bruxelles.
Le théâtre musical non lyrique connaît une situation contrastée à Bruxelles. Les productions « grand public » du type *Les Misérables, Cats…* n'y ont pas de point de chute spécifique, comme le Stadschouwburg à Anvers par exemple. Les productions locales faites dans cet esprit sont très rares, et se heurtent là aussi à des difficultés de lieux d'accueil. Quant au théâtre musical de recherche, il connaît des sorts très contrastés suivant les Communautés, pour les raisons évoquées plus haut : absence de reconnaissance officielle spécifique au niveau francophone, existence de la notion de « muziektheater » au niveau flamand. Ces différences de conception influent directement sur le dynamisme des secteurs et les moyens dont disposent les projets.

Quant à la germination prometteuse de projets et d'espaces transdisciplinaires, elle se heurte d'une part au cloisonnement naturel évoqué plus haut, et à un cloisonnement politique : si la notion de « muziektheater » est assez large et a permis au niveau néerlandophone l'émergence de spectacles difficiles à classer, il n'existe pas encore au niveau francophone d'autorité compétente pour ce type de travail. Selon l'actuel projet de décret-cadre des arts de la scène, une instance consacrée aux projets « multidisciplinaires » devrait être constituée (Miller, 2002).

Au niveau flamand également, il n'existe pas de dispositif spécifique pour les projets multi- ou interdisciplinaires, mais on se penche sur la question dans le cadre du nouveau décret sur les arts qui devrait entrer en vigueur en 2004. La pratique artistique, surtout celle du monde de la danse et du théâtre musical, l'ont cependant mis en œuvre depuis un certain temps. L'existence de la notion des Kunstencentra (Centres d'arts) y est sûrement pour quelque chose, car leur programmation est multidisciplinaire par définition. De nouvelles initiatives à Bruxelles telles que Recyclart, les Bains :: Connective jouent également sur cette réalité artistique, en plus de leur caractère intercommunautaire.

8. Climats : pics saisonniers, saisons sèches, moussons et avalanches

La coordination, comme on l'a vu plus haut, n'étant pas le fort des scènes bruxelloises, la répartition de l'offre en matière de spectacles reste très inégale tout au long de l'année. Si l'on observe les chiffres[23], des pics saisonniers sont atteint chaque année plus ou moins aux mêmes périodes, tandis que certains mois sont beaucoup moins prolixes en possibilités pour les spectateurs.

Comme on poura s'en apercevoir en regardant les graphiques p.35-36 du nombre de représentations ayant eu lieu au cours des années 1999-2000-2001, – graphiques qui ne tiennent pas compte des représentations de cirque ni d'opéra –, les pics les plus importants semblent se situer au mois de décembre et au mois de mars. De manière générale, c'est d'octobre à décembre que l'activité est la plus soutenue. Le mois de mai, celui du KunstenFESTIVALdesArts, représente les années concernées (2000 et 2001) un pic pour la danse, mais pas pour le théâtre – beaucoup de théâtres arrêtant à ce moment-là leur programmation. Il est remarquable aussi de constater que l'année où Bruxelles était ville européenne de la culture ne s'est pas traduite par une augmentation extraordinaire du nombre de spectacles de théâtre francophone. Du point de vue de la danse, ce fut même légèrement inférieur. En revanche, dans le cas du théâtre comme de la danse, les chiffres sont inférieurs en 2001 à ce qu'ils étaient en 1999. Janvier, juin et septembre sont traditionnellement des mois avec moins d'activité : les programmateurs hésitent souvent à programmer durant ces périodes. En janvier, parce que le public ayant beaucoup dépensé et étant fatigué à cause des fêtes serait moins susceptible de sortir ; en juin, parce que les étudiants sont en examen (ou que les théâtres sont déjà fermés) ; en septembre, parce que les étudiants sont en deuxième session, que la rentrée des classes grève le budget des ménages… et que les théâtres ne sont pas encore ouverts, dans certains cas.

L'été, juin et juillet en particulier, reste une saison sèche. On saisit mal pourquoi cette période, qui correspond dans la plupart des grandes villes européennes à une période propice aux festivals (ou à l'exploitation du théâtre privé)[24] est si peu mise à profit. Tant pour les touristes que pour le public bruxellois qui ne part pas en vacances, il y aurait pourtant

[23] Source : *J'y cours*, *NDD Info*, VTI.

[24] Et ce même dans des villes où la tradition est de fermer les théâtres en été, comme Paris : ainsi, durant l'été 2002, une initiative conjointe du service des affaires culturelles de la ville et de la mairie du XIVe arrondissement a rencontré un franc succès… comme le fait le festival « Paris quartiers d'été » depuis des années.

là une demande à combler. Ceux qui en font l'expérience rencontrent d'ailleurs en général bien leur public.

Si on ne doit pas espérer une concertation globale entre toutes les institutions bruxelloises pour remédier à ce problème de coordination, des partenariats sectoriels ou entre institutions similaires auraient sans doute un effet bénéfique sur l'équilibre des saisons.

9. Sismologie : fissures, failles, séismes

Si l'offre, importante, et la diversité des spectacles présentés pourraient laisser croire que le secteur des arts du spectacle est en pleine forme, il ne faut pas négliger pour autant que le paysage s'est constitué à travers une série de crises, dont certaines ne sont pas résolues. Ces crises latentes sont autant de failles qui périodiquement ressurgissent, tant qu'elles n'auront pas trouvé de solutions satisfaisantes.

Si l'apparition du « jeune théâtre » francophone et la nouvelle vague du théâtre flamand dans les années 70-80 ont, vingt ans après, trouvé une forme de « résolution » institutionnelle ; si la danse contemporaine et le théâtre jeune public ont acquis droit de cité au niveau des deux Communautés (encore qu'avec des moyens différents) ; si les arts du cirque et de la rue commencent à jouir d'une certaine reconnaissance, il subsiste des questions fondamentales, qui sont apparues de manière flagrante dès le début des années 90 et n'ont pas encore trouvé de réponses. Les conditions de travail et de production des « jeunes » créateurs, la place qui leur est accordée, la question du statut des artistes du spectacle, la question de la désaffection du public, le statut des grosses institutions ont posé et posent encore problème. Des tentatives ont été faites, de manière différente dans les deux Communautés (et avec des moyens eux aussi différents), pour en venir à bout.

La manière dont l'institution a reconnu les esthétiques théâtrales à l'œuvre dans les années 70-80, et ce dans les deux Communautés, a été bien étudiée ailleurs (Vreux, 1996 ; Deputter, 1996 ; Simon, 1998). Cette reconnaissance, pour s'être déroulée dans des « temps » esthétiques et des contextes économiques différents, a des résultats très contrastés au niveau bruxellois. Alors qu'au niveau du théâtre pour adultes francophone, des « bastions » de la tradition ante-« jeune théâtre » ont subsisté, en évoluant pour certains d'entre eux – pendant que certaines structures francophones dirigées par des ex-leaders du « jeune théâtre » se rapprochaient des esthétiques qu'ils avaient d'abord contestées (Bonté, 1998) –, au niveau néerlandophone (comme au niveau du théâtre jeune public et de la danse francophone), le paysage qui préexistait a presque totalement disparu.

Au niveau francophone, l'effet d'appel d'air créé par la venue aux commandes de grosses institutions (le Théâtre National, Charleroi/Danses, le Théâtre Varia) de tenants d'esthétiques plus pointues a, dans un premier temps, créé un semblant d'espace pour les créateurs plus jeunes, mais les moyens accordés à ceux-ci n'ont pas suivi. La pratique du saupoudrage des subventions (de Wasseige, 2000) a été longtemps la règle, permettant l'efflorescence de nombreux projets, mais pas de soutenir avec force des démarches plus ambitieuses. Les exigences posées par la Communauté française, au niveau des compagnies aidées au projet ou des théâtres conventionnés, dans l'idée de renforcer les collaborations entre ceux-ci, n'ont pas réussi à contenter les envies générées. Dans ce contexte, les conditions de travail très difficiles des jeunes artistes ont conduit ceux-ci à interpeller le pouvoir politique ; dès 1994, avec les « États généraux du jeune théâtre », qui allaient se structurer de manière plus formelle en 1998 ; pendant la même période, les auteurs dramatiques, les chorégraphes, les artistes de rue se sont également insurgés, fondant des associations, « Repliq », « Réunion des Auteurs Chorégraphes », « Fédération des Arts de la Rue », signant des lettres ouvertes dans la presse, rencontrant les ministres ou l'administration de la Culture, élaborant des projets…

Parallèlement, une crise de la fréquentation des lieux de spectacles, particulièrement sensible au niveau du théâtre, semble se confirmer depuis les années 80. Aucune étude véritablement scientifique n'a été menée à cet égard depuis fort longtemps, aussi les raisons qui sont invoquées sont-elles toujours aujourd'hui de l'ordre de l'hypothèse. Défaut de communication, surenchère du nombre de créations, durée insuffisante des séries de représentations, rôle de la presse et des médias ont été ainsi suggérés pour expliquer cette carence de public (Bogen et Collard, 1996 ; EGJT, 1998).
La question de l'emploi des artistes, enfin, en l'absence d'un véritable statut, reste un problème de fond, qui handicape lourdement un secteur déjà fragile.
Les réponses du politique à ces problèmes ont été diverses. En ce qui concerne les problèmes des « jeunes » créateurs, en dehors des exigences imposées aux compagnies (obligations de coproductions extérieures, impliquant d'être inclus dans la programmation d'un théâtre établi) et aux structures conventionnées (obligations de coproduire, de programmer ou d'accueillir des « jeunes » créateurs, de mettre des auteurs belges au répertoire…), des projets « fédérateurs » propres à certains secteurs ont été envisagés, voire entamés, mais n'ont pas encore trouvé d'aboutissement. Un Centre des Écritures dramatiques a été voulu et prévu (dans le Couvent des Capucins à Mons), le CED-WB, mais le budget qui lui a été accordé étant insuffisant pour ses missions, il a failli se saborder en 2002, un budget extraordinaire lui permettant finalement de « tenir » jusqu'au 31 décembre ; une « maison du jeune théâtre » a failli voir le jour dans les locaux de l'ancienne batellerie, mais le projet a été abandonné ; une « maison de la danse » devait voir le jour dans la Raffinerie gérée par Charleroi/Danses-Plan K, mais se heurte à des problèmes tant d'espace que de politique artistique, Charleroi/Danses ne souhaitant pas devenir un « ministère bis ». Les critiques émises par les différents secteurs ont également suscité un travail de réorganisation des instances soutenant les arts de la scène, à travers un projet de décret-cadre des « arts de la scène » (soit les arts du spectacle envisagés par cette étude, plus la musique) dont une première version, qui s'avérait impraticable, fut ensuite abondamment remaniée. Au niveau du statut de l'artiste enfin, l'important travail réalisé depuis de nombreuses années par des chercheurs, en concertation

avec le secteur, n'a pas encore trouvé d'aboutissement, les logiques politiques s'opposant entre elles, et le secteur, mitigé, ne soutenant pas de manière très combative les projets existants (cf. *infra*, ch.VI, point 1. a*)*. La proposition de loi Vandenbroucke-Onckelinx-Daems ne suscite pas l'unanimité, en tout cas du côté francophone.

La volonté de décentralisation d'une partie de la culture francophone en Wallonie, particulièrement sensible ces dernières années, a évidemment des conséquences au niveau bruxellois. Si on peut se réjouir pour les Namurois, les Carolorégiens ou les Montois des investissements culturels qui sont faits dans leurs villes, on peut néanmoins aussi poser la question de la correspondance entre la *carte* politique ainsi dressée et le *territoire* réel. Au niveau des arts du spectacle francophone, une majorité des structures et des compagnies restent en effet basées à Bruxelles : 27 compagnies de danse sur 39, 309 structures de théâtre pour adultes sur 581 y sont ainsi domiciliées.

C'est cette volonté de décentralisation, jointe à la compétition communautaire pour obtenir le Pathé-Palace, qui a abouti à la « crise du Théâtre National », qui au-delà du sort particulier de la première institution théâtrale francophone, auquel une solution satisfaisante semble avoir été trouvée, a vu pour la première fois l'ensemble de la profession francophone s'unir et former un front commun, toutes disciplines confondues. La FAS (Fédération des Professionnels des Arts de la Scène) est devenue maintenant l'interlocuteur du politique et se retrouve porteuse des revendications apparues les dix dernières années, qui devront trouver une solution prochainement, faute de quoi le secteur risque l'asphyxie (FAS, www.lafas.be). Devront notamment être abordées et débattues les missions des grandes institutions de référence, Théâtre National, Centres dramatiques et Centre chorégraphique communautaires.

Il est toujours frappant de constater à quel point les sensibilités, les débats ou sujets « chauds » et les moments de crise diffèrent au niveau flamand. L'introduction d'un décret sur les arts du spectacle (Première version en 1993, on en est aujourd'hui à la troisième version) et l'assez spectaculaire augmentation financière, en 2001, des moyens accordés par la Communauté flamande aux arts du spectacle en sont sûrement une des raisons. La relative richesse de la plupart des institutions flamandes – surtout en comparaison avec des institutions similaires du côté francophone – mène notamment à un autre ordre du jour. En dehors de quelques institutions comme le Théâtre National, Charleroi/Danses…, nous constatons que la proportion est de un sur trois à quatre en matière de moyens financiers. Beaucoup de périodes ressenties comme des situations de crise dans le paysage francophone ont d'ailleurs totalement échappé à leurs collègues néerlandophones.

Ceci ne veut pas dire que le secteur flamand des arts du spectacle ne peut pas être mobilisé autour de certains thèmes ou de certaines crises. Mais le contenu et les thèmes sont différents. L'action menée dans les années '90 avec le Beursschouwburg par différentes organisations et des artistes sur une question d'urbanisme (le sort de l'Hôtel Central) en est un exemple. Bruxelles/Brussel 2000 a, en partie, contribué a renforcer cette dynamique. Aujourd'hui, l'action sur le terrain à la fois social et artistique est reconnue et soutenue par le gouvernement flamand, même si la question, dans le secteur, suscite encore bien des débats.

Le mode de délibération et la stratégie des organisations, vis-à-vis par exemple des autorités, sont également différents. Des organisations telles que les VDP, Vlaamse Directies Podiumkunsten (Directions flamandes des arts de la scène) – sorte de plate-forme des employeurs – traitent de façon structurée les intérêts des organisations flamandes des arts de la scène vis-à-vis des autorités, des syndicats… En tant que point d'appui pour les arts du spectacle flamands, le Vlaams Theater Instituut (centre flamand du théâtre) soutient le secteur à différents titres, par son centre de documentation et de recherche. Ainsi, le VTI a émis il y a quelques années un document fort controversé sur les « jeunes artistes ». Enfin, il y a le « Brusselse Kunsten Overleg » (concertation culturelle à Bruxelles) qui regroupe toutes les institutions des arts du spectacle qui sont subventionnées structurellement, et qui coordonne et agit aussi bien au niveau du contenu qu'au niveau administratif.

On lutte aussi du côté flamand contre un certain nombre de problèmes au niveau social. Ainsi, après huit mois de négociations, les représentants des directions flamandes des arts du spectacle (VDP) et les syndicats (ACOD-Cultuur et ACV-Cultuur) sont arrivés à un préaccord pour une nouvelle convention collective sur les arts du spectacle en Flandre. Mis à part quelques modifications, la convention précédente datait de 1993. Il y a eu deux étapes importantes dans la phase préparatoire des nouvelles négociations. Le bureau de consultation Hay Management, sur commande de l'organe autonome (« Fonds ») social pour les arts du spectacle, a répertorié toutes les fonctions du personnel. Dans cette mission, Hay Management a été assisté par une équipe composée de représentants syndicaux, de directions et de fonctionnaires de la Communauté flamande, qui a d'ailleurs aidé à financer l'étude. Le résultat fut une volumineuse classification des fonctions, dans laquelle but, contexte et aptitudes sont décrits en détail. Les États généraux qui étaient réunis le 13 octobre 2001 à Gand demandaient plus d'attention pour les freelances et les acteurs plus âgés. La nouvelle classification des fonctions a été totalement conçue en accord avec le nouveau projet de convention collective, ce qui fait qu'elle correspond mieux à l'actuelle politique du personnel. Les réglementations de flexibilité actuelles ont été peaufinées et légèrement modifiées, vu le travail de nuit et de week-end, une donnée cruciale dans les arts du spectacle. Les barèmes en vigueur sont restés les mêmes.

Dans la nouvelle convention, le plus important changement d'intonation réside dans la discrimination positive des collaborateurs ayant des contrats de courte durée ou de durée temporaire. Il y aurait un subside pour les contrats de courte durée, et, c'est important, un deuxième pilier de pension, calculé sur une période de deux ans. L' « organe autonome (« fonds ») pour la sécurité des moyens d'existence » devra développer un site internet séparé sur lequel les freelances pourront communiquer leurs disponibilités. De cette manière il sera plus aisé pour les employeurs qui ont encore des postes vacants de vérifier

qui est encore libre. Les freelances qui sont encore à la recherche d'une mission pourront se faire connaître plus facilement[25].

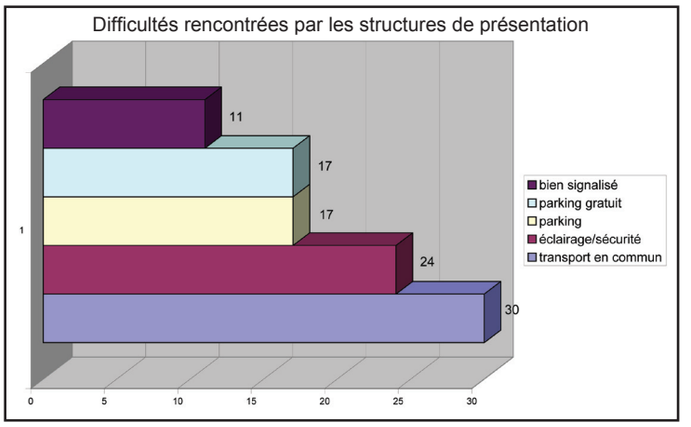
Il reste d'autres points de discorde sur le train-train du secteur des arts du spectacle. Nous avons déjà vu plus haut : la critique sur l'offre jugée trop unilatérale des différentes organisations du spectacle ; la relative difficulté qu'éprouvent les nouveaux et jeunes artistes ou compagnies à se mettre au travail ; la tâche peu évidente d'attirer le public aux représentations néerlandophones à Bruxelles ; la pression exercée par le politique pour mettre sur pied des programmations plus populaires ou pour des actions tournées vers le social ; la pression du politique pour l'union communautaire (lire « affirmation d'une identité flamande »)… Il nous semble néanmoins que ces problèmes ne vont pas aussi loin que ceux évoqués plus haut, dans le paysage francophone.

10. Éclairage

Les problèmes et questions soulevés dans ce chapitre trouvent de nombreuses correspondances dans les réponses données à notre questionnaire et ont été, pour nombre d'entre eux, évoqués lors des tables rondes.

En ce qui concerne **l'inscription des lieux de spectacle dans la ville**, ont été soulevés la question du *manque de visibilité des théâtres,* les problèmes de *signalétique*, l'usage de l'*investissement ponctuel de lieux non destinés au spectacle*, et la *limitation de la place des arts de la rue*.

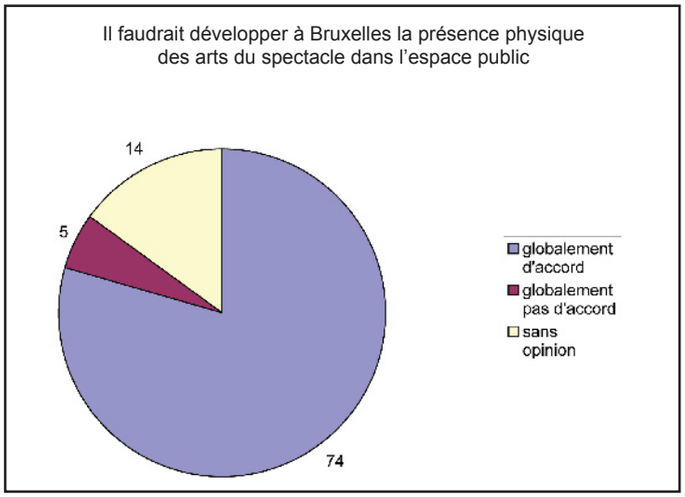
Ainsi qu'on peut le constater dans les réponses à la dernière partie du questionnaire, « l'alphabet des bonnes ou mauvaises idées », le secteur est très conscient des problématiques urbaines. Le fait d'affirmer la présence des lieux de spectacle dans le tissu urbain fait en particulier l'objet d'une opinion très positive : 89 structures sur 93 sont globalement d'accord avec cette idée, et 66 « tout à fait d'accord ».
Si l'on relève, dans le questionnaire, les difficultés rencontrées par les lieux de spectacle, on s'aperçoit en revanche que les problèmes de signalétique ne sont pas les plus marquants. En revanche, l'éclairage et la sécurité aux abords du théâtre (26 % des réponses) et les problèmes de transports en commun (32 % des réponses) semblent plus préoccuper les structures qui gèrent des lieux. Ces questions reviennent dans les suggestions (SUG 22, 37).



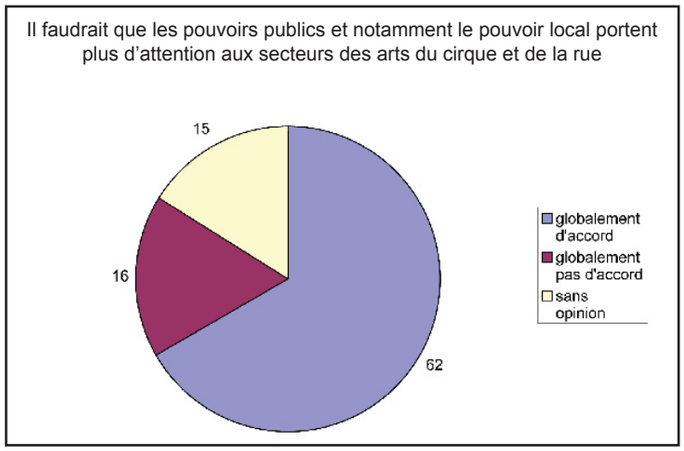
(57 structures)

Ces soucis ont été confirmés lors de la table ronde consacrée à l'urbanisme et aux infrastructures, où le fait d'améliorer le fléchage des lieux de spectacle n'était pas ressenti comme une priorité par certains (TR2, §10), si une harmonisation de la signalétique a été évoquée (TR2, §16), harmonisation qui justifierait que cette question remonte au niveau régional (TR2, §19). L'abord des lieux en revanche, leur mise en évidence reviennent de manière fréquente (TR2, §13, 17, 18, 20).
L'investissement ponctuel de lieux continue visiblement à intéresser nombre d'acteurs du secteur : 29 créateurs de spectacles sur 83, soit près de 35 %, ont ainsi, sur les trois années examinées, présentés eux-mêmes leurs spectacles de cette manière. Les présentateurs de spectacles ne sont pas en reste, puisque 51 structures sur 57 ont sur la même période investi des lieux non théâtraux. 69 structures sur 93, créateurs et présentateurs confondus, s'avèrent intéressées par le fait que le pouvoir local leur facilite l'accès à de tels lieux. Dans les tables rondes (TR2, § 22 à 25), on a également souligné l'intérêt des démarches « sortant des théâtres », si certains ont mis en garde sur l'amateurisme auquel cela peut correspondre (TR2, §12 et 23).
De manière plus large, la présence physique des arts du spectacle dans la ville, si elle rencontre une moins grande unanimité, est également vue de manière très positive, comme cela est apparu dans les tables rondes (notamment TR2, §13 et 14) et comme cela est revenu dans les suggestions (SUG 3, 10, 2). Cette positivité ne s'étend pas jusqu'à l'idée d'accroître les moyens accordés au secteur du cirque et des arts de la rue, à laquelle 16 structures s'opposent : on voit que l'opinion qui prévaut que ces formes peuvent survivre sans grands moyens subsiste.

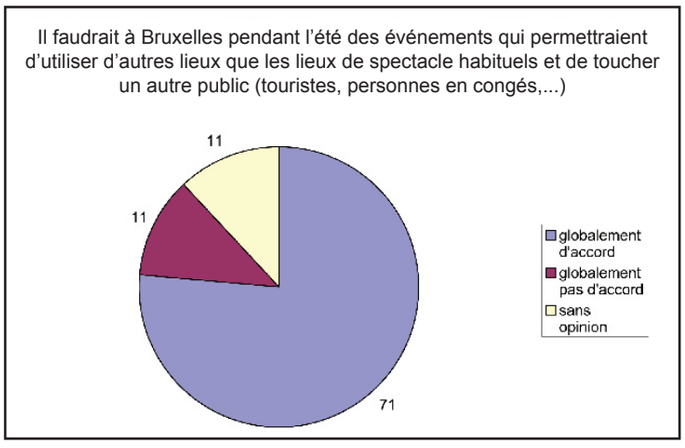
[25] La nouvelle convention collective est entrée en vigueur en octobre 2002.



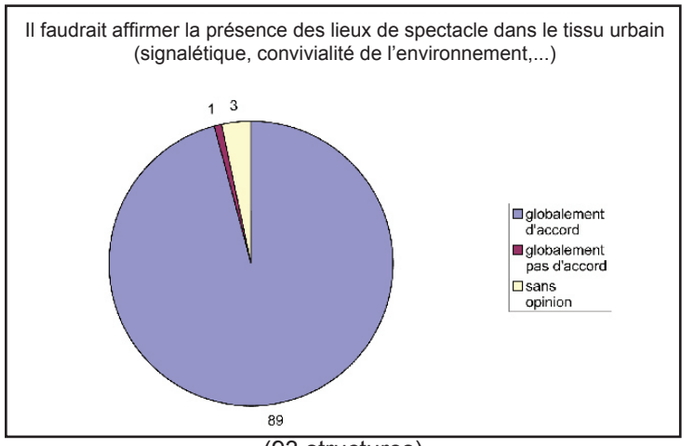
(93 structures)



(93 structures)



(93 structures)



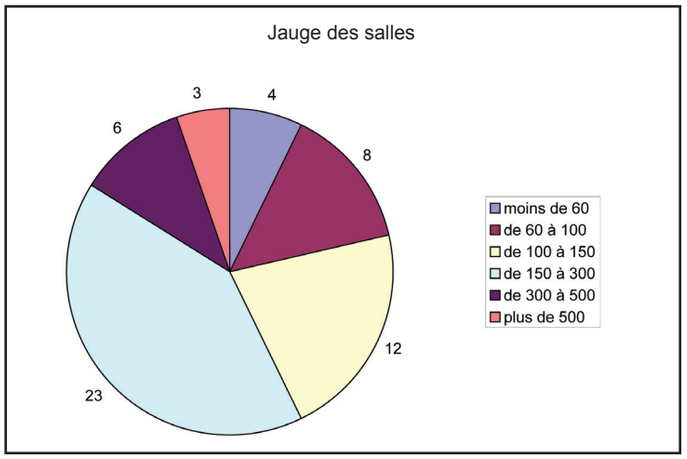
(93 structures)

Il apparaît donc qu'en priorité, *l'aménagement extérieur immédiat des théâtres* devrait être pris en compte par les pouvoirs locaux et régionaux. *La question des transports en commun* devrait être examinée au niveau régional afin de mieux favoriser les sorties. Si *la question de la signalétique* n'est pas évoquée partout, elle préoccupe particulièrement des lieux situés dans les communes où elle est inexistante. Enfin, *la place des arts du spectacle dans l'espace public* fait l'objet d'un certain enthousiasme, si des réticences se font sentir quant au professionnalisme des productions, et une certaine méfiance vis-à-vis des arts du cirque et de la rue, souvent perçus comme « folkloriques » par ceux qui travaillent à l'intérieur des structures. Il faut discerner ici les « grands évènements », faisant « sortir des théâtres » certaines formes, qui pourraient investir plus régulièrement l'espace public (« marché des arts du spectacle » notamment) et la présence des arts conçus à la base pour l'espace public, qu'il semble en particulier indiqué de développer dans des communes démunies de structures fixes, quoi qu'en pensent les partisans de la « haute culture » regardant avec dédain ces disciplines.

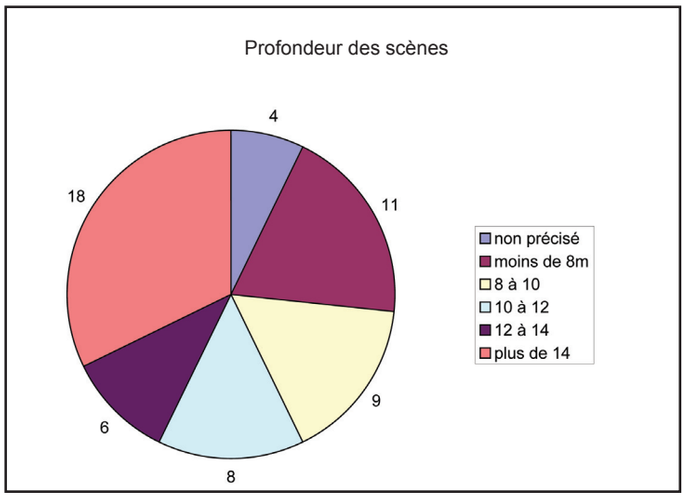
En ce qui concerne **l'aménagement intérieur des théâtres**, on a vu que deux problèmes étaient apparus ces dernières années : *l'absence de grands plateaux*, convenant aux productions importantes de danse et de théâtre, et *les difficultés d'équipement rencontrées par nombre de lieux à vocation interdisciplinaire*, se consacrant prioritairement à la jeune création.

Si l'idée de créer un grand plateau de plus à Bruxelles ne suscite pas l'enthousiasme de toutes les structures ayant répondu au questionnaire (27 % des structures interrogées ne sont globalement pas d'accord avec cette idée, et 20 % sont sans opinion), il faut sans doute relativiser ce point de vue : la crainte que l'argent ainsi dépensé ne soit retiré aux plus petites structures joue sans doute dans cette tiédeur. Pourtant, si l'on examine, à partir des réponses au questionnaire, la taille des plateaux gérés par les 37 structures disposant d'un lieu ayant répondu au questionnaire, on perçoit en effet un manque relatif à ce niveau. Si 32 salles ont plus de 10 m de profondeur, elles ne sont plus que 19 à avoir plus 12 m de largeur, et 10 seulement ont plus de 7 m de hauteur. Enfin, en termes de jauge (capacité public) seules trois salles peuvent se permettre d'accueillir plus de 500 personnes, et neuf plus de 300. Les difficultés pour les compagnies de danse créant de grands spectacles à trouver des plateaux adéquats ont été rappelées lors d'une table ronde (TR2, §2). 37 % des

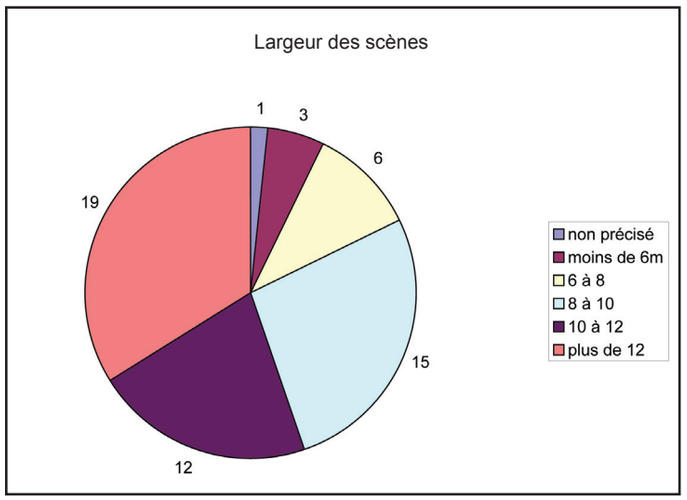
lieux recensés à travers le questionnaire ont entre 150 et 300 places (21 salles sur 56). Il y a peut-être en revanche une pertinence aux demandes de lieux petits, intimes (100-150 places, 12 lieux de ce type sont identifiés ici), qu'on relève dans les suggestions (SUG 31, 37), ce qui semble correspondre à un désir des artistes en terme de rapport au public (TR3, §1).



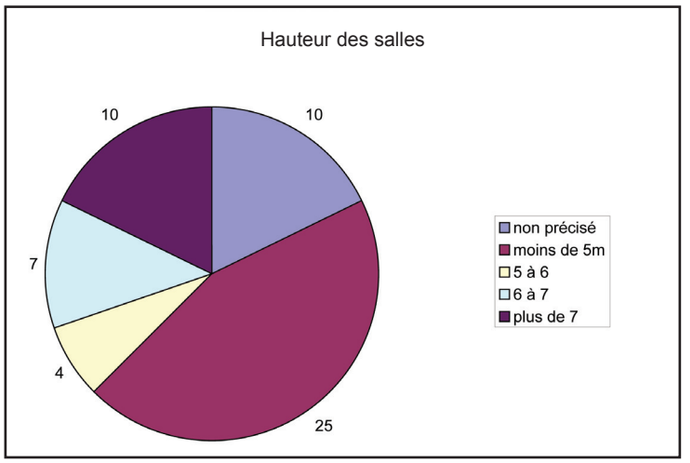
(37 structures, 56 salles)



(37 structures, 52 salles)



(37 structures, 55 salles)



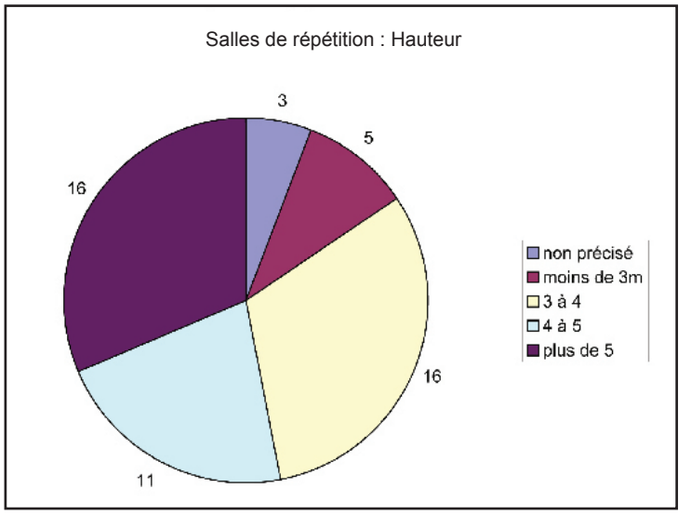
(37 structures, 46 salles)

Quant à l'équipement des lieux jeunes, privilégiant la recherche, il semble se confirmer qu'il reste difficile. Si l'on examine les difficultés rencontrées par les lieux ne disposant pas de subventions récurrentes, 5 sur 9 estiment rencontrer des difficultés techniques. Cela a été évoqué en particulier dans la table ronde 1, où le manque de disponibilité de matériel, en particulier au niveau francophone, pose des problèmes, notamment au niveau de la recherche.

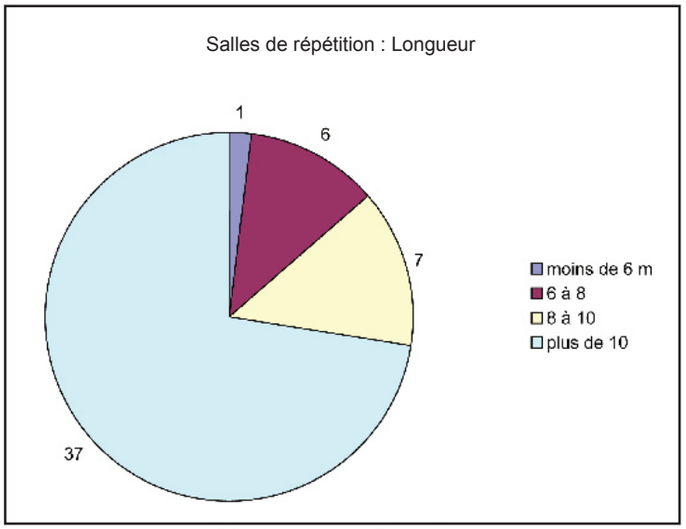
L'aménagement d'un grand plateau de plus semblerait dès lors une initiative intéressante à long terme… mais encore faudrait-il que ce plateau soit accessible aux compagnies de danse et de théâtre bruxelloises qui en auraient l'emploi. Une demande paraît exister par ailleurs pour des *lieux à jauge réduite*. *Un soutien à l'équipement des lieux à configuration non classique* serait également utile.

En ce qui concerne **les lieux de travail**, le problème des *lieux de répétitions* semble toujours se poser, encore que différemment pour les francophones et pour les néerlandophones, et pour ceux qui pratiquent la danse et le théâtre de mouvement.
Ainsi, sur 40 structures de création sans lieux de répétitions disant éprouver des difficultés à ce niveau, 11 revendiquaient la danse ou le théâtre de mouvement, et 32 étaient francophones. On retrouve cette problématique lors des tables rondes (TR1, §1, 2 et 3, TR2, §1 et 6) et dans certaines suggestions (SUG 7, 21, 23). Il n'est pas indifférent de remarquer que sur les 40 structures rencontrant des difficultés à cet égard, 25 (dont deux flamandes) étaient globalement d'accord avec l'idée, très contestée par ailleurs, d'une salle « sans ligne artistique » disponible. Il faut peut-être mettre ce désir partiellement en rapport avec le besoin de lieux en fin de processus de répétition, ou de try-outs, évoqués lors des tables rondes (TR1, §1, 6 et 8 et TR 2, §1). Le problème est peut-être moins aigu du côté flamand, où on a dit ne pas éprouver de grandes difficultés à trouver des lieux de répétition (TR1, §4), ce qui ne signifie pas qu'il soit inexistant. On a par ailleurs (TR2, §3) évoqué le fait que les centres culturels – qui sont des lieux équipés – semblaient avoir un rôle à jouer en tant que lieux de travail, au-delà de leur fonction traditionnelle de diffusion.

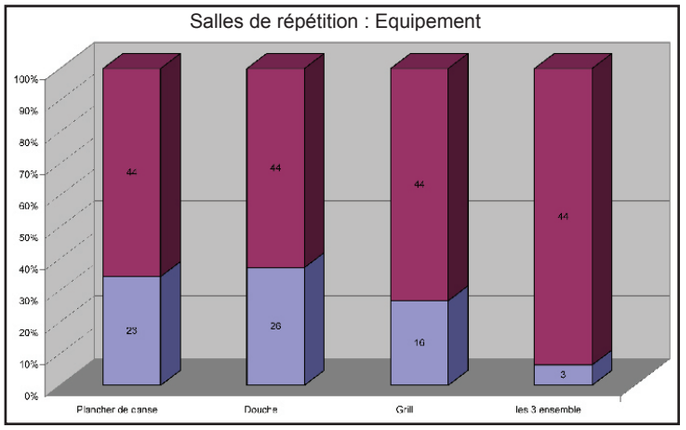
L'analyse des locaux de répétitions à la disposition des structures ayant répondu au questionnaire confirme en partie ce point de vue. Les locaux assez larges, permettant le recul, ne sont pas si rares : 29 ont plus de 8 m de large, 37 ont plus de 10 m de long. 23 sur 49, soit 46 %, sont équipés d'un plancher de danse, et 26 disposent d'une douche. 16 studios de répétition disposent d'un grill technique. En revanche, trouver un local à la fois grand (de minimum 10 m x 10 m), muni d'un plancher, d'une douche et d'un grill technique devient délicat : on n'en trouve plus que deux dans notre recensement. Il existe donc des locaux. La plupart du temps, ces locaux sont cependant occupés par leurs propriétaires, ou loués contre rétribution d'où, peut-être, la difficulté rencontrée par beaucoup. Par ailleurs, si de nombreuses structures affirment mettre leurs locaux à disposition (29 sur 36), c'est en général quand elles n'en ont pas l'emploi, soit la plupart du temps « moins de trois mois par an ».



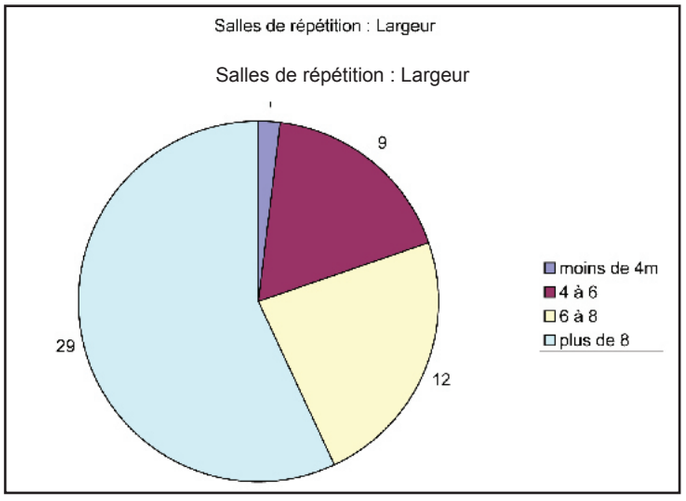
(36 structures, 51 salles)



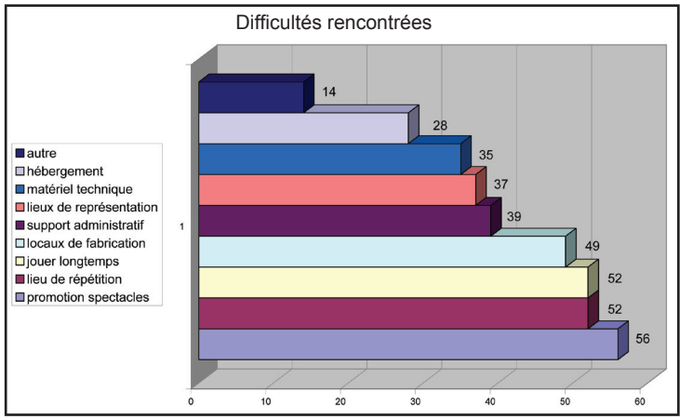
(36 structures, 51 salles)



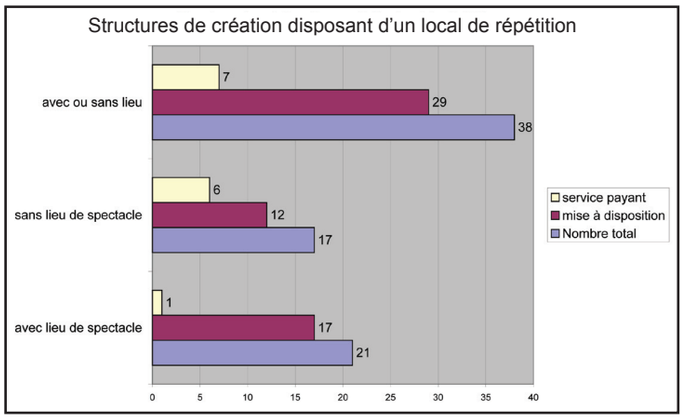
(44 structures)



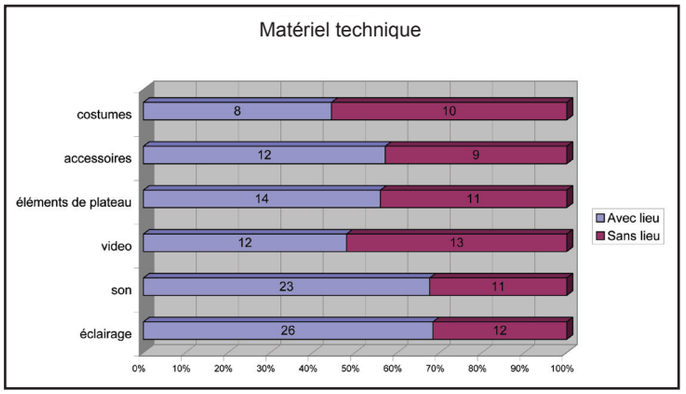
(36 structures, 51 salles)



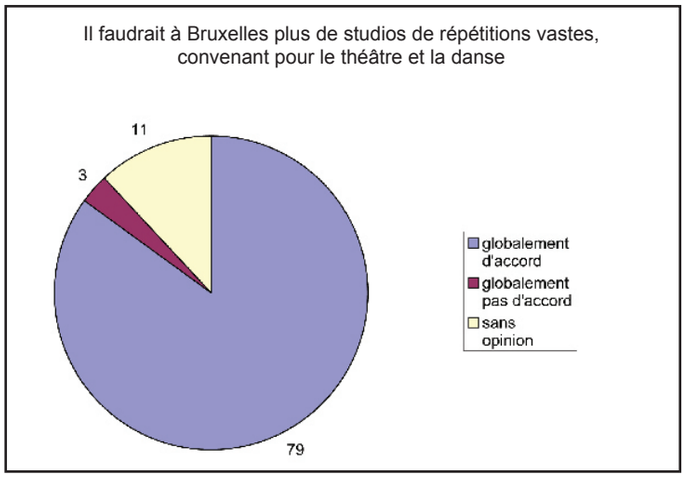
(92 structures)



(38 structures)



(62 structures)



(93 structures)

Le problème des *locaux de fabrication de décors* est encore plus aigu. 49 structures sur 92 estiment ainsi rencontrer un problème à ce niveau. 28 autres structures disposent d'un local de ce type, 15 le mettent à disposition d'autres structures, là aussi quand elles n'en ont pas l'usage. C'est, selon toute apparence, insuffisant.

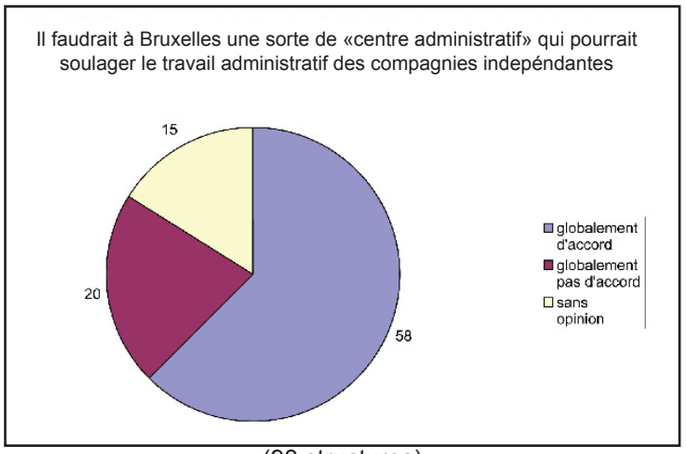
L'aménagement de locaux de répétition est donc à nuancer : un grand nombre existe, mais les structures qui en jouissent peuvent rarement se permettre de le mettre à disposition gratuitement. Un système comme celui mis en place par la SACD pour la danse serait peut-être plus intelligent que l'investissement dans de nouveaux locaux. *En aidant les créateurs sans lieux à louer les lieux existants,* on résoudrait probablement une partie du problème, perceptible surtout du côté francophone. Une *ouverture plus grande des centres culturels à la fonction de lieu de travail/de try out* serait également à creuser. Si des moyens devaient être dégagés pour de *nouveaux lieux de répétition*, il serait bon de favoriser des *lieux vastes*, doté de planchers et de douches, voire d'une structure technique permettant la mise en place d'un décor et d'éclairages, et permettant l'accueil d'un petit public. Enfin, *la mise à la disposition de locaux plus grossiers,* du type hangars, mais dotés d'une puissance électrique suffisante et permettant la manipulation des décors, serait visiblement très utile.

Sur le plan de **la formation**, on a vu qu'un secteur souffrait de véritables manques : *l'éducation artistique des danseurs* ; celle-ci n'a malheureusement été abordée ni à travers le questionnaire ni durant les tables rondes. Cependant, cette question est pendante, et les différentes initiatives existant à ce stade ne comblent pas l'absence d'une formation pré-professionnelle de qualité, ni l'insuffisance, en termes de places disponibles, de PARTS. Il est absurde qu'une ville reconnue de manière internationale comme une métropole de la danse contemporaine ne dispose pas de ces institutions.

La *mise sur pied d'une nouvelle école de danse* pourait se faire à un niveau communal ou communautaire. Une demande similaire est apparue dans les suggestions, relativement aux arts du cirque, au niveau de la formation de base (SUG 16). Quant à la question du *diplôme pédagogique exigé pour enseigner le théâtre et la danse*, elle mériterait également d'être examinée par les ministères compétents des deux Communautés.

La question de *la formation des administrateurs et producteurs de spectacle* a en revanche été évoquée lors des tables rondes. Ainsi qu'on l'a vu, des formations longues existent en Flandre comme en Communauté française, dont la publicité est peut-être insuffisante, et dont l'inconvénient est qu'elles sont payantes. Elles ne sont pas forcément accessibles aux compagnies, qui assurent souvent elles-mêmes l'aspect administratif de plus en plus important réclamé notamment par les pouvoirs publics, ainsi qu'on a pu le remarquer (TR1, §18). 39 structures sur 92 estiment rencontrer des difficultés à ce niveau, et notamment celles qui ont peu de moyens : sur les 23 structures de création ayant annoncé moins de 250.000 € de chiffre d'affaires, 12 disent éprouver des difficultés en termes administratifs. On a relevé, lors de la table ronde 1, comment l'aspect administratif détourne l'artiste de son travail et comment, au niveau de l'institution, on évacuait trop souvent ce problème (TR1, §13, 17). Les idées les plus constructives évoquaient le besoin de formations courtes, permettant de mettre à jour les connaissances, et d'un centre qui aurait une fonction de « point d'appui » administratif (TR1, §10, 11, 12, 13 et SUG 23 et 40) ; les tentatives développées en ce sens, notamment celle montée par plusieurs théâtres bruxellois, dont L'L, n'ont jusqu'ici pas abouti, faute d'intérêt des pouvoirs publics pour soutenir l'entreprise. L'idée de ce centre, majoritairement perçue comme positive, avait cependant rencontré certaines

réticences dans le cadre du questionnaire (où elle était présentée comme « un centre pouvant soulager les tâches administratives des compagnies indépendantes ») : 20 structures étaient contre. On peut sans doute attribuer ces réticences aux logiques d'indépendance de la plupart des compagnies, et à la crainte qu'un tel centre ne veuille centraliser et superviser toutes les démarches.



(93 structures)

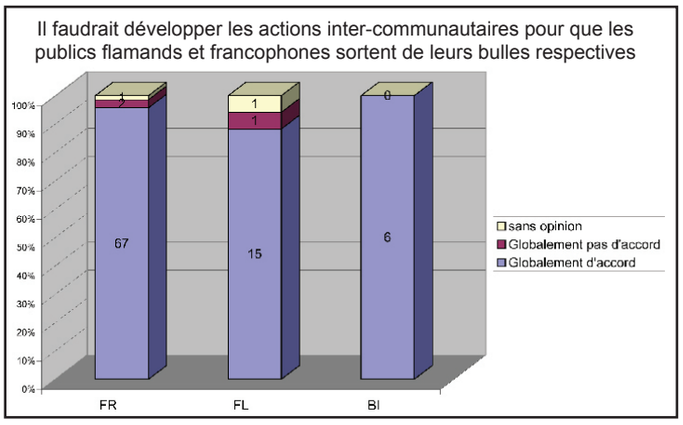
Comme on le voit, le problème de la formation en administration se heurte en fait à différents écueils. *Les formations pour administrateurs sont incomplètes, manquent de mise en pratique des connaissances, et sont trop mal connues.* Les multiples transformations légales exigent de plus une mise à jour permanente. Le fait d'avoir des administrateurs bien formés ne solutionnera pas pour autant le problème de nombre de compagnies et d'artistes qui sont dans l'incapacité de les payer, à moins de sacrifier une part de l'artistique. En ce qui concerne le secteur subventionné, cela est encore moins évident en Communauté française qu'en Flandre, où les subventions au projet sont moindres. L'idée de *formations courtes*, peu onéreuses, permettant des remises à niveau, semble dès lors appropriée. L'idée d'un *point de soutien et d'information* pour soutenir les jeunes administrateurs et les artistes assurant eux-mêmes leur administration semble également de bon aloi, dans la mesure on l'on préserve l'indépendance des compagnies.

La question des **« frontières naturelles » entre les styles, les langues et les disciplines,** instillant un *cloisonnement pernicieux des arts du spectacle*, a été abordée à plusieurs reprises lors des tables rondes, en particulier quant à l'aspect intercommunautaire ; plusieurs points du questionnaire y font également écho.

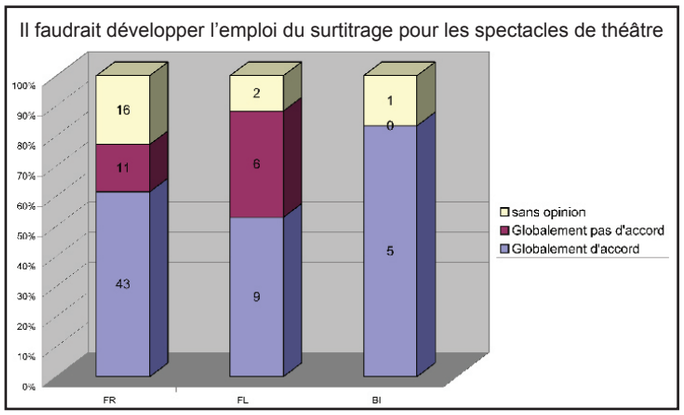
La question des *différences stylistiques* peut ainsi être abordée à travers la manière dont les créateurs ou les présentateurs qualifient leur travail. Ainsi, pour 15 créateurs, il n'est pas illogique de revendiquer à la fois d'être classique et contemporain ; pour 10 autres, être populaire et d'avant-garde est tout autant pensable. Pour 11 autres, être « engagé » et « de divertissement » n'est pas plus incompatible.

Au niveau des *séparations « linguistiques »,* les invités de la première table ronde se sont exprimés de manière forte sur la nuance entre langue artistique et langue administrative (TR1, §24), l'absence de projets véritablement bruxellois, à part la Zinneke Parade (TR1, §25), la nécessité de rendre les lieux accessibles aux spectateurs des différentes communautés, notamment par les traductions des programmes (TR1, §25, 28, 30). On a souligné en revanche l'important surcoût que cela pouvait représenter (TR1, §28). Une idée est revenue également, d'un lieu nommément bicommunautaire, un « théâtre de Bruxelles », où les communautés pourraient mieux se rencontrer (TR1, §15, 16). Dans les suggestions, on retrouve cette préoccupation de dialogue intercommunautaire à de nombreuses reprises (SUG 23, 25, 26, 32, 35, 36, 37). Dans le questionnaire également, l'idée du développement des actions inter-communautaires est globalement plébiscitée, quelle que soit l'origine « linguistique » des structures. Trois seulement ne sont globalement pas d'accord avec cette idée ; le pourcentage des plus enthousiastes (« tout à fait d'accord ») est même plus important du côté francophone (plus de 77 %) que du côté flamand (plus de 70 %). En revanche, l'idée de développer l'emploi du surtitrage est moins appréciée. 17 structures y sont globalement opposées, et bien plus largement du côté flamand (alors que c'est là que la pratique est la plus répandue) que du côté francophone, dont l'enthousiasme relatif (plus de 41 % sont « tout à fait d'accord », pour 35 % du côté flamand) semble étonnant, alors qu'aucune structure francophone ne le pratique (mais en jouit, certainement, lorsque des spectacles flamands sont surtitrés). Les structures dites « bicommunautaires » sont, de manière assez logique, toutes les 6 « tout à fait d'accord » pour développer les actions intercommunautaires, et pour 5 d'entre elles favorables au surtitrage (la sixième étant « sans opinion »).

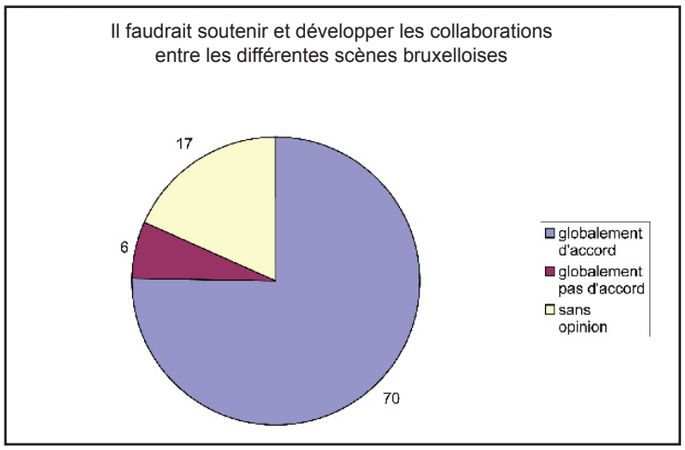
Quant au *cloisonnement entre disciplines*, il semble bien exister, malgré une propension à ce que les disciplines se croisent : ainsi, dans les réponses à notre questionnaire, 46 structures de création sur 83 affirment pratiquer des formes mêlant les arts du spectacle à d'autres arts ; 18 de celles-ci estiment rencontrer un problème de reconnaissance à cet égard : à l'analyse, ces problèmes de reconnaissance se situent surtout au niveau juridique et institutionnel ; 47 stuctures de présentation sur 57 affirment de leur côté présenter ce « mélange des genres ».



(93 structures : 70 francophones, 17 flamandes, 6 « bicommunautaires »)



(93 structures : 70 francophones,
17 flamandes, 6 «bicommunautaires»)



(93 structures)

En définitive, il semble qu'un développement au sein du secteur et un appui politique renforcé – par exemple au niveau local – aideraient à décloisonner ces différents aspects, et à mieux correspondre à la réalité du paysage artistique bruxellois d'aujourd'hui, en tenant compte des éléments apportés par l'étude. Ainsi, l'organisation *d'évènements centrés sur des thématiques,* et non forcément sur des « styles » (contemporain, classique, populaire), aurait-elle pour effet de mêler les publics et les créateurs de manière dynamique ; les *initiatives intercommunautaires devraient être développées, et leur incitation*, par exemple à travers le soutien à de telles initiatives ; l'aide à la traduction des programmes pourrait par exemple représenter un appui à petite échelle intéressant ; *la création, à long terme, d'un ou plusieurs lieux véritablement bicommunautaires*, aurait sûrement un effet bénéfique. Le rôle du Palais des Beaux-Arts est évidemment important dans ce cadre ; mais suffira-t-il ? En revanche, on voit que le surtitrage des spectacles n'est pas perçu forcément comme une bonne idée, en tout cas pas de manière systématique. L'interdisciplinarité, enfin, apparaît être déjà beaucoup plus un fait de présentation que de création. Il faudrait donc discerner ce qui relève, dans la volonté d'interdisciplinarité, de l'effet de mode « transversal » et de la nécessité artistique. Si la nécessité d'une reconnaissance plus large des démarches interdisciplinaires devait se confirmer, la reconnaissance de celles-ci devrait suivre, au niveau de sa reconnaissance médiatique et de son homologation politique. Le pouvoir local a peut-être un rôle à jouer à cet égard – dans la tradition, somme toute, des centres culturels – en suppléant à la rigidité des autres pouvoirs à cet égard. Les exemples de lieux soutenus par des communes et jouant cette carte, comme les Brigittines à Bruxelles-Ville, l'Espace Catastrophe à Saint-Gilles, les Halles à Schaerbeek, et le théâtre Mercelis à Ixelles, seraient peut-être à suivre ailleurs.

L'examen des **festivals et partenariats** a fait apparaître une certaine profusion d'options « festivalières », mais *peu de partenariats occasionnels ou à long terme*, hors situations exceptionnelles. L'idée de renforcer les partenariats entre différentes scènes bruxelloises se heurte d'ailleurs à certaines réticences. Le pourcentage de ceux qui sont « tout à fait d'accord » avec cette idée n'est d'ailleurs pas majoritaire : 45 % seulement de la totalité des réponses. C'est dire que les collaborations, dans un secteur divisé, ne sont pas évidentes, comme cela a été remarqué par ailleurs (TR3, §17, 20 et 23).

Au cours des tables rondes, plusieurs personnes ont pourtant évoqué la nécessité de ces partenariats, porteurs de dynamique et d'échange. Le renforcement des partenariats et des réseaux a l'intérêt de rendre visibles des énergies qui restent trop souvent confidentielles, comme on l'a souligné (TR2, §10 et SUG 32). Les évènements (ouverture de Bruxelles 2000, Nuit blanche…) ont ceci de bon qu'ils rendent soudain visible le travail de l'ombre. On a défendu la systématisation d'évènements, prenant notamment l'exemple des « Uitmarkt » et « Cultuurmarkt » anversois et amstellodamois, ou de « l'été d'Anvers », tout en insistant sur le fait qu'un événement permanent… n'est plus un événement (TR2, §11, 14). Lors de la table ronde consacrée aux publics, on a mis en évidence l'intérêt pour le croisement des publics des opérations de ce type (TR3, §15, 18, 19, 21, 22). Mais cette question est délicate, puisque s'y opposent des logiques contradictoires au niveau de la stratégie vis-à-vis du public, « privative » ou admettant la mobilité de celui-ci.

Il semblerait néanmoins intéressant, au-delà du soutien à des formes « festivalières », déjà très présentes (à l'exception notable de l'été), de tenter de *renforcer les partenariats*, de préférence multilatéraux ; des amorces d'idées de ce type existent, qu'il s'agisse des « Scènes chorégraphiques », du « Kwartslag », de « Brussels Overleg » ou des opérations groupées autour du parvis de Saint-Gilles. L'exemple de la « Nuit blanche », malgré des lacunes au niveau de l'organisation, a montré que les énergies étaient prêtes à se mobiliser sur ce type d'actions, qui pourraient être *appuyées au niveau des pouvoirs publics*, à l'échelon local évidemment, mais aussi aux niveaux intercommunal, régional, et même communautaires.

La question du **dynamisme des secteurs** a notamment fait apparaître *le marasme économique des structures dépourvues de subventions récurrentes*, en particulier du côté francophone, lequel a des effets immédiats sur l'élèvation du débat et la qualité du travail proposé, *l'insuffisance des moyens accordés au cirque et aux arts de la rue*, les maintenant dans une forme d'amateurisme, *la non-reconnaissance en pratique de l'interdisciplinarité*, la *rareté des spectacles « grand public » au niveau flamand*.

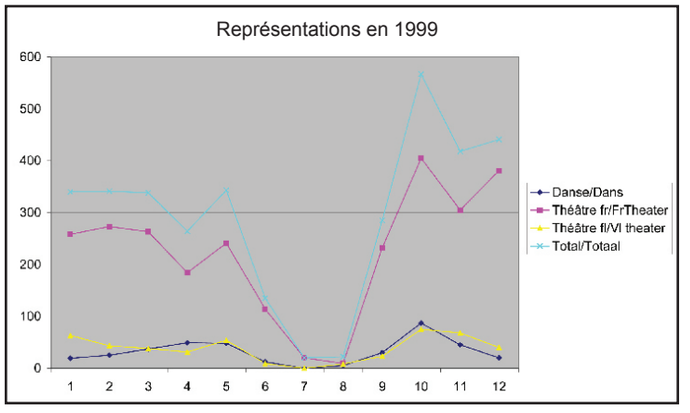
Les difficultés économiques de nombre de structures, en particulier francophones, sont surtout perceptibles dans la manière dont certaines idées, dont la réalisation *pourrait* être onéreuse, sont rejetées par les structures concernées. Ainsi de l'idée de l'aménagement d'une salle de grande capacité, (11 structures sur 37 ayant moins de 75.000 € de chiffre d'affaires y sont ainsi défavorables) ou d'une place plus grande donnée au théâtre musical, dont on sait qu'il revient cher, et qui rencontre un certain nombre d'avis défavorables (22 structures sur 93 sont globalement contre). Ces difficultés ont d'ailleurs été évoquées dans certaines suggestions (SUG 18, 21, 32, 34), qui soulignent le manque cruel d'argent dans certains secteurs.
La question du financement des arts du cirque et de la rue est abordée dans l'alphabet des « bonnes ou mauvaises idées », avec des réactions mitigées. Seules 37 structures (40 %) sont « tout à fait d'accord » avec cette idée, et 16 (17 %) la rejettent. En dehors de la crainte éprouvée par certains secteurs que les améliorations faites à cet égard ne se fassent à leur détriment, il faut sans doute à nouveau voir dans ce relatif rejet ou inintérêt (15 structures sont « sans opinion ») un effet de la hiérarchie existant entre arts « nobles » et art « populaire ».

La question de la non-reconnaissance de l'interdisciplinarité revient ici. Cette interdisciplinarité, dont l'importance est reconnue en théorie dans le questionnaire (76 structures trouvent de façon globale qu'il faut accorder plus d'importance au croisement des arts du spectacle avec d'autres formes d'art contemporain, et la manière dont les créateurs se définissent déborde souvent une seule forme, même à l'intérieur des seuls arts du spectacle : 65 créateurs sur 83 revendiquent plus d'une forme de spectacle pour définir leur travail) a été évoquée lors des tables rondes (TR2, §25). Néanmoins, il faut peut-être nuancer la part de désir d'être à la mode et les besoins réels (comme on l'a vu plus haut).

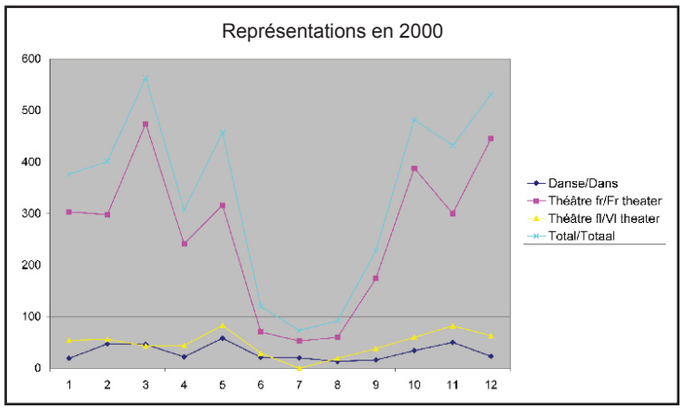
L'absence de spectacles « populaires » ou relevant d'une certaine convention du côté flamand semble être confirmée par certaines réponses au questionnaire. Seules 2 structures flamandes sur 18 qualifient-elles ainsi de « classique » ou de « populaire » leur travail. L'expérience couronnée de succès des représentations de « Bossemans et Coppenolle » en flamand, relevée lors d'une des tables rondes (TR2, §1) d'une part, et d'autre part le succès des programmations de certains centres culturels flamands périphériques, plus diversifiées qu'à Bruxelles, ou de certains spectacles programmés au Theaterfestival, quand il a lieu, posent plusieurs questions. Celle de l'inexistence d'un « centre culturel » flamand à Bruxelles programmant des arts du spectacle ; celle des moyens accordés à certains centres communautaires qui pourraient éventuellement jouer ce rôle, celle enfin de la communication sur le territoire bruxellois des centres culturels périphériques. Mais, comme on peut s'en douter au vu de la manière dont les structures qualifient leur travail, la demande n'émane guère du secteur : aucune suggestion n'a été faite sur ce point.

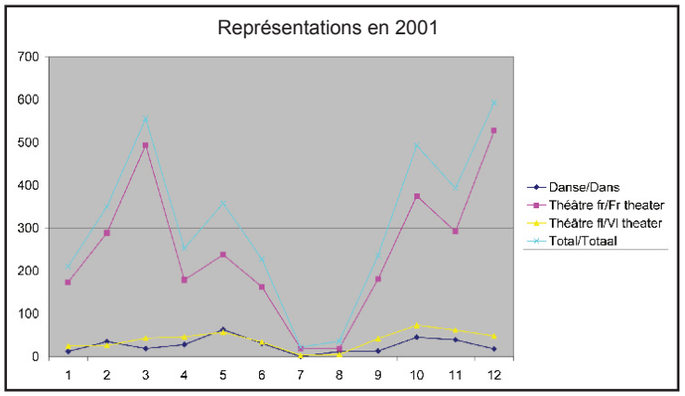
Une *revalorisation de certains secteurs en crise* (créateurs émergents et non soutenus régulièrement en théâtre et en danse, cirque et arts de la rue) devrait être envisagée par les pouvoirs publics concernés : on ne peut imaginer en effet que le pouvoir local, avec les moyens dont il dispose, panse à lui seul les plaies existantes. Les secteurs concernés, ceci dit, auraient sans doute intérêt à *recentrer leurs débats sur des questions esthétiques* trop souvent laissées de côté les derniers temps, et à faire preuve d'exigence (nous pensons ici en particulier au secteur du cirque, qui dans son atmosphère bon enfant semble parfois manquer de rigueur). La reconnaissance théorique de l'interdisciplinarité devrait se doubler d'une *reconnaissance en pratique* (c'est-à-dire financière) au niveau des mêmes pouvoirs publics, mais il appartient aux organisateurs et aux créateurs, prompts à se couler dans les moules existants, de revendiquer cette place par eux-mêmes, si besoin est. Enfin, en ce qui concerne l'absence de spectacles « *mainstream* » flamands sur Bruxelles, la *création d'un Centre culturel flamand* ayant nommément dans ses fonctions l'accueil de ce type de productions ou *le renforcement du rôle d'accueil de certains centres communautaires* serait peut-être à envisager. Le rôle du VCA (Vlaams Centrum voor Amateurkunsten), qui avait autrefois une activité de programmation professionnelle parallèle, et qui dispose d'un outil très performant, devrait peut-être aussi être reconsidéré.

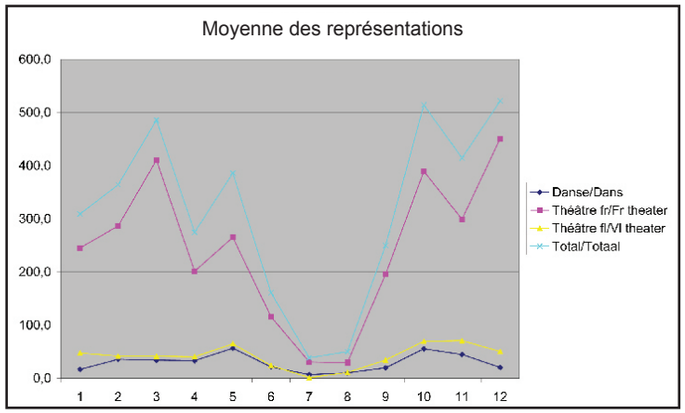
En ce qui concerne la **répartition des représentations sur l'année**, on s'aperçoit, en regardant les graphiques ci-dessous[26], que se vérifient les problèmes évoqués plus haut : les pics et les creux dans la programmation des théâtres reviennent de manière systématique chaque année. Les mois de mars, mai, octobre et décembre sont les mois traditionnellement les plus chargés. Les mois d'été – de juin à août en particulier – sont ceux où l'offre est la plus basse. Les périodes de vacances sont, en particulier au niveau du théâtre francophone, des moments d'offre moindre (c'est moins vrai dès lors que l'on parle de danse en général ou de théâtre néerlandophone). L'idée de l'utilisation des lieux inemployés pendant leurs périodes de passage à vide est réapparue dans une des suggestions (SUG 10). À ceux qui répondraient que les structures disposant de lieux de spectacles ont bien droit à des vacances, les réponses relatives à l'idée d'organisation d'évènements durant l'été, permettant d'utiliser d'autres lieux que les lieux de spectacle habituels (globalement d'accord : 76 %) sont instructives.

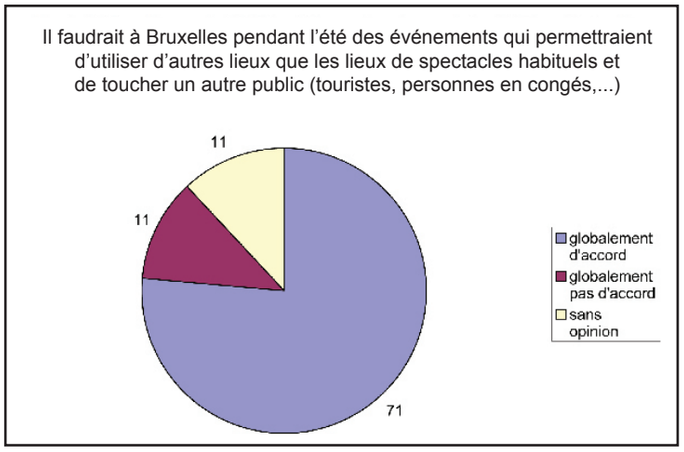


[26] Basés sur l'agenda *J'y cours*, *NDD info* et des chiffres communiqués par le VTI. Les représentations de théâtre jeune public francophone, impossibles à isoler, ne sont pas incluses dans les chiffres du théâtre francophone, quand elles le sont du côté flamand. Nous n'avons pas obtenu de chiffres fiables en matière de cirque, et les chiffres de la Monnaie concernant les représentations d'opéra ne nous sont pas parvenus.









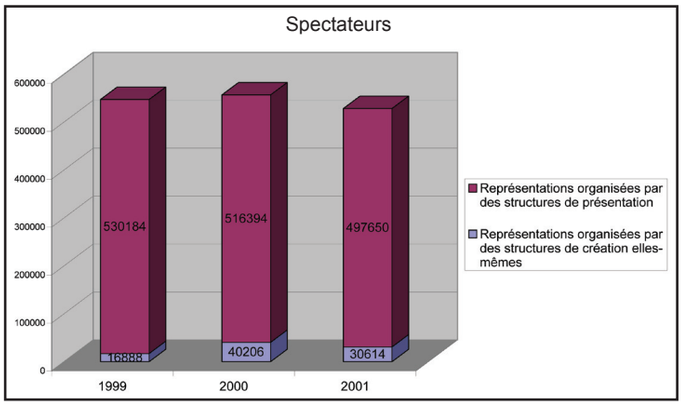
(93 structures)

En ce qui concerne les moments d'intense activité, lesquels sont souvent incriminés pour expliquer la « désaffection » du public, il est probable que *la coordination, le partenariat et la création de réseaux* évoqués plus haut aideraient à éviter certains embouteillages : encore faudrait-il pour cela que les lieux se concertent, sinon tous, au moins par sensibilités proches. Par ailleurs, si l'on peut comprendre les réticences de certains programmateurs à offrir des représentations en périodes de vacances (ceux qui se concentrent sur le public scolaire, ou sur un public particulièrement aisé, ayant les moyens de prendre des vacances), cette baisse de l'offre à certaines périodes nous semble dommageable notamment pour les touristes (mais il suffit de visiter un hall d'hôtel bruxellois pour s'apercevoir que les structures de spectacle ne font pas de la promotion auprès des touristes une priorité, comme l'a fait apparaître une récente enquête sur le tourisme à Bruxelles), et pour le public des classes moyennes, qui n'est pas forcément en vacances à l'étranger à chaque congé. Le *développement de la programmation dans ces périodes creuses* paraît dès lors devoir être développé, *en particulier pendant la période d'été*, où elle tombe parfois complètement à zéro pour certains secteurs (danse, théâtre néerlandophone). Le lancement d'un *évènement d'été de grande envergure* pourrait en particulier être envisagé.

Les **crises latentes** examinées plus haut, qui minent l'atmosphère du milieu du spectacle bruxellois, sont d'ordres très différents. Il n'y a pas grand-chose de commun entre la supposée *crise de la fréquentation des salles*, *la crise économique du secteur du « jeune théâtre » côté francophone*, *le sentiment d'abandon éprouvé par les Bruxellois* par rapport à des options politiques favorisant la Wallonie ou la Flandre, ou *les pressions, du côté flamand, pour que les structures bruxelloises justifient leur « pertinence sociétale » et affirment leur « identité flamande »*, sinon qu'aucune solution ne semble en vue sur aucun de ces problèmes.

La supposée crise de la fréquentation des salles apparaît bien à travers les réponses à notre questionnaire. Le nombre global de spectateurs revendiqués par les structures de présentation ayant répondu au questionnaire en 1999, 2000 et 2001 est au total en diminution sur les trois années concernées par l'étude : 530.184 spectateurs en 1999, 516.394 en 2000 et 497.650 en 2001 ; cela alors que le nombre de productions et de représentations est allé croissant. Il semble bien qu'il y ait eu à cet égard un « effet Bruxelles 2000 », dopant le nombre de représentations et de productions pendant cette année, se maintenant à un haut niveau l'année suivante, mais où le nombre de spectateurs n'a guère suivi, du moins dans les salles « classiques ». En effet, au niveau des représentations organisées par des structures de création dépourvues de lieux propres, on constate au contraire une augmentation (40.336 spectateurs revendiqués en 2000, pour 16.888 en 1999) se maintenant à un haut niveau l'année suivante. Il est difficile d'estimer si ce public est le même qui a manqué aux spectacles présentés dans les structures de présentation permanentes. Ces chiffres tempèrent en tout cas l'hémorragie constatée chez ces dernières : si l'on en tient compte, le public global apparaissant à travers l'enquête a en fait augmenté en 2000, passant de 547.072 spectateurs à 556.600, pour redescendre à 528.264 en 2001. Au cours des tables rondes, on a bien évoqué la notion de « public de base »

des spectacles, lequel il y a quelques années n'aurait pas dépassé les 5.000 personnes (TR3, §1), les difficultés de rencontre du public de théâtre flamand (TR2, §1) ; le problème de la fréquentation des salles est également évoqué, de manière un peu obscure, dans les suggestions (SUG 24).

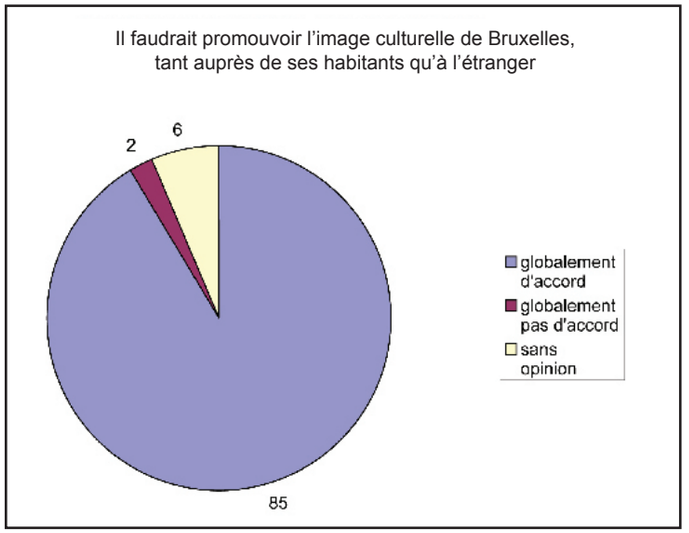


Quoi qu'il en soit, la question de la « désaffection » du public ne pourra être vérifiée qu'à travers *une enquête poussée sur les pratiques du public bruxellois*. Une telle enquête ne pourra être menée qu'avec la collaboration des structures de présentation, et devrait probablement impliquer plusieurs pouvoirs publics opérant sur Bruxelles.

La demande existe en tout cas, et a été dans certains cas anticipée par des structures : 12 d'entre elles ont déjà procédé à une étude de leur public, et 60 seraient intéressées à participer à une opération à plus grande échelle. C'est dire que l'interrogation existe. On retrouve cette envie dans les suggestions (SUG 5). Afin d'éviter les simulations que peuvent susciter des demandes venant d'un pouvoir accordant les subventions (TR3, §4), une telle enquête devrait garantir la confidentialité des informations et idéalement être déléguée à un organe indépendant de ceux-ci, le secteur universitaire par exemple.

La crise économique des créateurs de spectacle du côté francophone, en particulier de ceux aidés au projet, n'a pas été solutionnée par les différentes tentatives de transformation du paysage initiées par le politique : la question du refinancement de ce secteur semble inéluctable. Les différents projets « centralisateurs » qui avaient pour objet de créer des points de soutien relatifs à certains secteurs particuliers (Maison du jeune théâtre, Centre des écritures dramatiques, Maison de la danse) sont pour le moment en panne. Il est peu plausible, s'ils sont réactualisés, qu'ils solutionnent à eux seuls les problèmes économiques de ces secteurs.

Le sentiment d'abandon de Bruxelles par les politiques communautaires, ressenti apparemment aussi bien du côté francophone que flamand, et rappelé lors d'une table ronde (TR1, 27), est sensible également dans le questionnaire, à travers la demande d'une revalorisation de l'image culturelle de Bruxelles (92 % des 93 structures ayant répondu sont globalement d'accord avec ce besoin).



(93 structures)

La complexité du rapport induit par la politique communautaire flamande, dans la double demande d'une pertinence sociétale (dans une société majoritairement francophone…) et de l'affirmation d'une identité flamande (passant notamment par la langue), tel qu'il était prescrit par le ministre Anciaux, est intenable au stade actuel et en contradiction avec la fonction des arts du spectacle, qui sont, rappelons-le, basés sur la communication avec un public (TR3, §3 et 10).

La *réévalutation de Bruxelles au niveau culturel,* en fonction de son importante activité, au prorata de sa place véritable en tant que capitale culturelle, devrait être faite dans les années à venir. Il appartient dans ce cadre aux acteurs du secteur de faire valoir auprès du politique l'importance qu'ils accordent à leur ville. Une meilleure compréhension du statut particulier de Bruxelles devrait faire partie des réflexions guidant la politique culturelle flamande dans la ville.

IV. Géographie politique

Après cette description du « territoire » des arts du spectacle bruxellois en termes physiques, il importe, pour en comprendre le caractère particulièrement complexe, de démêler le fonctionnement de ce territoire d'un point de vue politique : soit le rapport avec les régions frontalières, les domaines de compétences des différentes autorités politiques à l'intérieur du territoire, et les frontières internes qu'ils y tracent, les modes d'intervention des différentes autorités, l'ordonnancement administratif créé entre les structures, notamment à travers leur subventionnement, et les « zones incontrôlées » représentées par les projets alternatifs et les initiatives privées.

1. Frontières externes : Bruxelles et les régions voisines

La spécificité du territoire bruxellois se ressent, en matière de spectacles comme ailleurs, dans le rapport avec son environnement immédiat : la périphérie. Le fait que les frontières officielles de la Région s'arrêtent aux dix-neuf communes n'est pas sans incidences sur le fonctionnement de ce secteur. Si les spectateurs de la périphérie ne s'arrêtent évidemment pas aux frontières et constituent, selon les fichiers d'adresses des structures, une bonne part du public des spectacles bruxellois[27], on verra peu les créateurs francophones aller jouer dans les communes périphériques – qu'elles soient « à facilités » ou pas, d'ailleurs – tandis que certains créateurs néerlandophones, ne trouvant pas de scènes prêtes à les accueillir à Bruxelles, ne joueront quasiment que dans des centres culturels des communes avoisinantes. Par ailleurs, du point de vue de la communication, le fait que les radios et surtout les télévisions locales n'aient pas le droit d'émettre au-delà du territoire bruxellois, et s'interdisent d'évoquer les activités culturelles en périphérie, n'est pas sans effet sur l'information des spectateurs. Le contraire se produit aussi. Cela confine à l'absurdité quand même l'information dans l'autre langue nationale est consciemment éliminée sur les supports d'information existants, tels que les réseaux d'affichage ou les dépliants. Les opérations « transfrontalières » n'étant pas de mise ici, la circulation culturelle entre Bruxelles, Ottignies et Dilbeek est probablement moindre qu'elle ne l'est entre Luxembourg, Arlon et Valenciennes, par exemple. La nouvelle initiative du « Kwartslag » – une collaboration entre le KVS/Bottelarij et les Centres culturels de Dilbeek et Strombeek – pourrait représenter une initiative louable de dépassement de cette frontière politique.

Des liens forts existent en revanche entre Bruxelles et les deux autres Régions du pays. À différents titres, Bruxelles n'ayant pas le même statut. En effet, au niveau francophone, si Bruxelles est la ville qui concentre le plus de structures culturelles, et en particulier celles liées aux arts du spectacle, elle n'est une « capitale » à aucun titre : tout au plus est-elle le siège de la Communauté française. L'équilibrage délicat des dépenses culturelles entre Wallonie et Bruxelles, qui justifie notamment le maintien d'une structure comme le Centre chorégraphique de la Communauté française à Charleroi, la décision de donner à Namur le statut de capitale de la Wallonie, le sacre récent de Mons comme capitale culturelle, en bref la volonté de décentralisation, notamment inspirée par le modèle français (sur un territoire grand comme un département français, remarquons-le) a ôté à Bruxelles sa prééminence historique, si elle n'a pas supprimé sa prédominance en termes de lieux de création, et de lieu de vie des créateurs. Si l'on a pu observer, au cours de cette législature, un relâchement des opérations embrassant les deux régions, qui étaient fréquentes auparavant, comme la Biennale de Charleroi/Danses, ou le festival du Jeune Théâtre (ou Rencontres d'Octobre), basé à Liège mais programmant pendant quelques années également ailleurs en Communauté française, cela est peut-être conjoncturel. Les synergies entre Bruxelles et la Wallonie restent néanmoins importantes : elles se manifestent principalement sous la forme de coproductions, nombre de spectacles étant programmés dès leur première exploitation à la fois à Bruxelles et en Wallonie, en particulier dans les villes les plus importantes : Charleroi, Liège, Namur et Mons. Ces synergies sont moins évidentes dès lors que l'on parle de la circulation des spectacles hors coproduction, et vis-à-vis d'agglomérations moins importantes. Il existe de fait un écart culturel entre les esthétiques appréciées à Bruxelles et celles qui sont à l'honneur dans les plus petites villes. Cela est particulièrement sensible dans les secteurs les plus « pointus », comme le théâtre de recherche, la danse contemporaine, la performance : les spectacles de ce type créés à Bruxelles ont plus de facilités à circuler internationalement que dans le réseau des centres culturels wallons (Thirion, 1998 ; de Wasseige, 2000), malgré les efforts du service de la diffusion du ministère de la Culture. Inversement, les productions créées en région indépendamment de toute coproduction avec Bruxelles y trouvent difficilement des points de chute (cf. *infra,* Ch. VI, point 2, c).

[27] La récente étude commanditée par le ministre Picqué, montrant l'émigration de la population urbaine des 30-50 ans – qui constituent, de l'avis général, une part importante du public des spectacles – vers les communes suburbaines doit encore renforcer ce phénomène. Cette étude a été contestée au niveau politique, les chiffres sur lesquels elle se basait étant de l'avis des contradicteurs dépassés.

Il nous semble qu'il y a quelques différences subtiles dans la relation entre la Flandre et la scène néerlandophone bruxelloise. En voici quelques-unes. À l'inverse de la concentration historique de la vie artistique du côté francophone – où il n'est réellement question de décentralisation que depuis 1970, en tout cas en matière d'arts du spectacle –, le théâtre en Flandre s'est toujours développé de façon décentralisée et en partie concentrée dans les trois grandes villes, Anvers, Bruxelles et Gand. L'existence des trois grands théâtres liés à une ville, Het Toneelhuis Antwerpen (l'ancien KNS), le Publiekstheater Gent (l'ancien NTG) et le KVS/Bottelarij, au lieu d'un Théâtre National ; la dispersion des institutions des arts de la scène – les plus grandes incluses – sur tout le territoire ; la politique de répartition des subsides – Anvers et Gand obtiennent de plus hauts subsides et ont une multiplicité de structures subventionnées grâce au décret sur les arts du spectacle ; et le nombre de grandes institutions subventionnées telles que le Ballet des Flandres, l'Opéra des Flandres, et le Singel, qui se trouvent également dans d'autres villes, témoignent de cette décentralisation historique. Anvers connaît la plus forte concentration de théâtre flamand. Pour un certain nombre de raisons (voir plus loin), la situation de la danse est différente. On peut parler d'une concentration sur Bruxelles, mais pour des raisons de dynamique artistique qui « par hasard » y a lieu. Bien que la Flandre ait fait de Bruxelles sa capitale politique, elle ne l'est pas encore du point de vue culturel. Un deuxième élément est sans doute l'existence d'une sorte de sentiment national flamand. La distinction entre le Flamand et le Flamand bruxellois est moins marquée qu'entre le Bruxellois francophone et le Wallon. Ainsi on parle de Communauté flamande – qui inclut évidemment le flamand bruxellois –, de l'autre côté on parle maintenant de Communauté Wallonie-Bruxelles. Le point de vue différent de la Flandre sur la Belgique institutionnelle, comme pays composé de trois Communautés, et où Bruxelles en tant que région séparée a toujours eu une position difficile – dans les nouvelles réformes de l'État, la Région en tant que telle n'a d'ailleurs aucune compétence culturelle –, en est une traduction politique. Un troisième élément peut certainement être retrouvé dans la position minoritaire du flamand à Bruxelles et la lutte d'émancipation que la Flandre a connue. Dans les années 70-90, ceci a mené à une politique très volontariste du côté flamand pour rendre sa culture omniprésente et mettre en valeur l'identité flamande.

Dans le secteur culturel, tout ceci semble avoir un impact beaucoup moins grand. Les relations dans le secteur ne montrent pas plus de tensions entre les institutions bruxelloises et les collègues en Flandre que celles qui sont également à l'œuvre entre, par exemple, les institutions anversoises et les gantoises. Voici quelques exemples récents : le Theaterfestival a trouvé sa logique dans un système de rotation devenu presque évident entre Anvers, Bruxelles et Gand. Le Beursschouwburg s'allie de toute évidence avec « Dans in Kortrijk » au début de la saison. À l'intérieur de la programmation du « Kwartslag » précité, on retrouve des artistes qui résident en Flandre dans des maisons bruxelloises, et inversement… La seule vraie différence est que l'on a en Flandre peu de compréhension pour la toile d'araignée administrative de Bruxelles, et que l'on ne sait pas comment l'aborder.

Au niveau du public, il existe en effet une tension, qui peut être rapprochée de celle existant partout entre la capitale et la province. Le sentiment d'insécurité, la saleté, la dégradation urbaine et, dans le cas de Bruxelles, les difficultés linguistiques, sont des facteurs qui freinent les sorties culturelles du Flamand à Bruxelles.

Le franchissement des frontières s'avère encore plus malaisé dès lors qu'il s'agit pour l'artiste d'aller vers « l'autre Communauté ». En l'absence d'accord culturel, ces trangressions rares sont le fait de créateurs et d'organisateurs suffisamment aventureux, et acceptant de faire quelques efforts de communication. Les disciplines ne reposant pas sur la langue – la danse, les arts du cirque – circulent évidemment plus facilement. En danse, ce sont en général les plus grands noms qui passent la frontière : Frédéric Flamand, Thierry Smits, Michèle-Anne De Mey, Claudio Bernardo, Nicole Mossoux et Patrick Bonté sont ainsi présents en Flandre presque chaque année ; on peut en dire autant pour Wim Vandekeybus ou Rosas en Wallonie. Les troupes de théâtre ont plus de difficultés ; l'exemple de l'Ensemble Leporello, très présent en Wallonie comme en France depuis plusieurs années, mais jouant en français, est un peu l'exception. Encore plus exceptionnelle est la collaboration des compagnies de théâtre bruxelloises Tansquinquennal et Dito' Dito. Les versions néerlandaises de leurs spectacles tournent en Flandre et Hollande, mais les versions françaises ne sont visibles qu'à Bruxelles ou en France. Les écritures dramatiques, suite à des efforts faits au niveau de la traduction, commencent elles aussi à circuler d'une Communauté à l'autre : Arne Sierens, Jean-Marie Piemme, Philippe Blasband se sont notamment vus traduits et joués « de l'autre côté ». Des Centres d'arts tels que le Singel à Anvers et le Vooruit à Gand ont monté les années passées des projets thématiques prenant la scène artistique francophone comme sujet.

Il nous semble cependant qu'il serait faux d'expliquer les échanges artistiques limités entre les deux Communautés uniquement par un argument politique. Les politiques du côté flamand et francophone ne sont certes pas stimulantes, et ne créent pas les conditions idéales, mais les différences d'esthétique propres au théâtre, à la danse et aux autres formes d'art du spectacle sont tout aussi importantes.

2. Frontières internes : les compétences des différentes autorités

Cet enclavement si particulier de Bruxelles, dont on a vu qu'il n'était pas sans effet sur l'expansion des spectacles, va de pair avec la complexité des « frontières internes » créées par les compétences des différentes autorités au niveau culturel. Cette complexité est souvent incompréhensible pour le novice. Le domaine des arts du spectacle à Bruxelles peut relever en effet, suivant les cas, du pouvoir fédéral, des deux Communautés, des deux Commissions communautaires bruxelloises, et des autorités communales. Le niveau régional et le niveau européen sont en revanche quasiment absents.

L'article premier de la Constitution nous apprend que « la Belgique est un État fédéral, composé de communautés et de régions ». Dans les articles qui suivent, on décrit un État avec des régions politiques, des gouvernements et des compétences différentes. C'est le modèle belge, à la fois réputé et vilipendé. Il passe pour « compliqué » et « cher », mais aussi pour « nécessaire » et « la garantie que la Belgique ne deviendra jamais la deuxième Yougoslavie ». Le modèle n'est pourtant pas aussi compliqué partout. Pour un habitant de Tongres, la Flandre est un gouvernement, une Région et une Communauté. Ce n'est pas le cas à Bruxelles. Tous les niveaux politiques coïncident ou se recoupent. Cela ne rend pas la politique plus aisée, et a comme conséquence que l'organisation de la culture devient un travail de longue haleine : il y a beaucoup de portes auxquelles frapper, et toutes les portes ne s'ouvrent pas dans le même sens. En voici quelques exemples.

Pour commencer par le haut (noblesse oblige) il y a d'abord le niveau fédéral. À Bruxelles, à l'inverse du reste du pays, le gouvernement fédéral joue encore un rôle culturel important. Il y a en effet dans notre capitale une quantité de lieux culturels qui ne peuvent être simplement dissociés. Si les musées royaux, la bibliothèque de l'Albertine et d'autres institutions pour le patrimoine artistique sont appelées « institutions scientifiques fédérales », et tombent sous la compétence de la politique scientifique, le Théâtre royal de la Monnaie, l'Orchestre National et le Palais des Beaux-Arts sont des « institutions nationales biculturelles ». Toute une série d'asbl, comme le Musée du Cinéma et la Philharmonique, dépendent également du fédéral.

Les Communautés flamande et française sont compétentes constitutionnellement pour tout ce qui est en rapport avec la culture, respectivement pour Bruxelles du côté flamand et du côté francophone. Elles ont chacune une commission pour Bruxelles, qui les représente dans la capitale : la Cocof (Commission communautaire française) et la VGC (Commission communautaire flamande). La VGC n'est qu'un organe subordonné, mais gère la politique à Bruxelles, sans pouvoir prendre d'initiatives de législation. La Cocof peut émettre des décrets elle-même, mais qui ne sont valables que pour Bruxelles. Les deux Communautés, ainsi que leurs commissions respectives, ont des responsabilités à Bruxelles pour la politique culturelle. La législation flamande vaut pour toute la Communauté flamande : le décret sur les arts du spectacle compte aussi bien pour Tongres que pour Bruxelles. Ceci a entre autres comme conséquence que la mise en œuvre des décrets flamands dans la Région de Bruxelles-Capitale ne se passe pas aussi facilement que dans la Région flamande.

Indépendamment de leur Commissions communautaires, les deux Communautés continuent à avoir leur mot à dire sur la culture à Bruxelles. Ainsi, le ministre Anciaux n'était pas seulement compétent pour la culture, mais aussi des affaires bruxelloises. Quand il se bagarrait à propos du théâtre Kladaradatsch-Palace, ce n'était pas avec la Cocof, mais avec Hervé Hasquin, ministre-président de la Communauté française. Ceci pour dire qu'il y a quatre acteurs au niveau des Communautés.

Il existe également une Commission communautaire commune, où siègent des ministres bruxellois, aussi bien flamands que francophones. Cette commission bilinque est compétente pour les matières personnelles qui ne peuvent pas être scindées, telles que les hôpitaux et les CPAS. Elle est donc très limitée. Constitutionnellement, la Cocom peut décider de beaucoup plus. Elle pourrait par exemple établir une politique culturelle commune pour Bruxelles, prendre des initiatives pour un enseignement bilingue[28]… La volonté politique de réaliser quelque chose de cette sorte est cependant inexistante dans la plupart des partis.

Enfin, la Région de Bruxelles-Capitale est compétente pour les matières régionales telles que la mobilité ou le logement, et n'a donc en théorie rien à voir avec la culture. S'il n'était que la Région prévoit tous les ans 5 millions d'euros pour « le rayonnement national et international de Bruxelles ». Une cagnotte assez conséquente donc, qui est en premier lieu consacrée à la culture.

Last but not least, il y a les dix-neuf communes, dont chacune a son échevin pour la culture francophone et (souvent) néerlandophone, son centre communautaire flamand, dans certains cas un centre culturel francophone, dont l'infrastructure est parfois communale, et certaines même une ou deux bibliothèques. Elles constituent la base de la vie communautaire culturelle, et dans les meilleurs des cas elles collaborent avec les deux Commissions communautaires.

Le niveau fédéral

L'intervention fédérale directe en matière de spectacles à Bruxelles se résume à deux structures, mais des plus importantes : la Monnaie, opéra national, et le Palais des Beaux-Arts.

Les accords du Lambermont prévoient que, sous la prochaine législature, les trois institutions culturelles fédérales – La Monnaie, le Palais des Beaux-Arts et l'Orchestre National – seront transférées à la Chancellerie et aux Services généraux et seront ainsi placées sous l'autorité du Premier ministre. Elles sont actuellement de la compétence de son ministre de tutelle, Charles Picqué, et du ministre de la Recherche scientifique, Yvan Ylieff. Administrativement, les institutions et les questions bi-communautaires sont de la compétence du cabinet du Premier ministre, Services fédéraux des Affaires scientifiques, techniques et culturelles. Ces services ont pour mission : (i) le suivi administratif des trois institutions culturelles fédérales, et plus particulièrement ce qui concerne la réglementation et les budgets ; (ii) le soutien au développement et à la préservation du patrimoine culturel fédéral, notamment par l'acquisition, la valorisation, la conservation et la restauration des œuvres d'art et par l'octroi et le contrôle de subsides aux associations et activités culturelles fédérales et internationales.

[28] Le programme électoral de SP!AGA en 1999 se consacra à un tel élargissement des compétences de la Cocom. Pendant les négociations gouvernementales, les autres partis politiques ne semblaient néanmoins pas y accorder le moindre intérêt.

En 2001, les objectifs de ces services étaient les suivants :

(i) Soutenir le fonctionnement de la nouvelle société anonyme « Palais des Beaux-Arts » par la mise en place de tous les organes de direction, de gestion et de contrôle et l'octroi des moyens financiers nécessaires ; garantir un soutien administratif par la tutelle sur l'intégration de certaines associations affiliées au PBA à la nouvelle société anonyme. Ceci concerne le Musée du Cinéma (structurellement lié à la Cinémathèque royale de Belgique), la Société des Expositions et la Société Philharmonique de Bruxelles.

En 2002, le montant du subside, afférant exclusivement aux salaires, s'élevait à 4.200.000 €. La Régie des Bâtiments assure le financement de l'infrastructure, et principalement les travaux. La totalité du financement de l'activité culturelle et artistique est prise en charge par le Palais des Beaux-Arts lui-même, un fait unique pour une institution officielle. Les quatre sources de financement les plus importantes sont la vente des tickets, le mécénat privé, le sponsoring des sociétés, et les subsides culturels des Communautés.

(ii) Rédiger les textes de loi qui sont d'application pour l'harmonisation des trois institutions culturelles fédérales.

(iii) Adapter la situation du personnel de ces trois institutions sur le plan administratif, financier et au niveau des pensions.

Pour faire face à ses obligations légales vis-à-vis de son personnel, le Théâtre Royal de la Monnaie a ainsi bénéficié d'une augmentation de 2,6 % (648.000 € supplémentaires pour 2002). La Monnaie avait en 2001 une dotation de 26.028.820 €.

En dehors de ces interventions « directes », la redistribution des bénéfices de la Loterie nationale, pour incertaine qu'elle soit, peut être très importante. Les subventions « prestige », concernant des évènements ou lieux considérés comme d'importance « nationale », ont concerné par exemple le KunstenFESTIVALdesArts. Bruxelles/Brussel 2000 a fait l'objet d'une dotation particulière – comme Bruges 2002. Dans chaque Communauté enfin, quelques structures reçoivent des aides provenant de cette source. Mais ces dernières interventions du fédéral, pour importantes qu'elles puissent parfois être au niveau des montants, sont aujourd'hui minoritaires.

La Communauté française

Les compétences culturelles sont donc, et ce depuis 1970, des matières communautarisées. Au niveau de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, durant cette dernière législature, les compétences en matière d'arts du spectacle se sont trouvées divisées entre deux ministres : le ministre des Arts et Lettres et le ministre de la Culture (ayant notamment les questions d'animation culturelle dans ses compétences). Le Ministre-Président de la Communauté est par ailleurs intervenu à plusieurs reprises dans des questions ayant trait aux arts du spectacle, notamment dans l'affaire dite « feuilleton du Kladaradatsch-Palace », et dans l'achat très discuté d'un théâtre en Avignon comme lieu de diffusion pour la Communauté française. Cette situation a renforcé la complexité d'un appareil institutionnel très éclaté.

Au niveau des services du ministère de la Communauté française jouant un rôle pour les arts du spectacle à Bruxelles, intervient principalement le Service général des Arts de la Scène, qui inclut les services consacrés à une discipline (théâtre, danse, musique et opéra, arts du cirque et arts forains), et le service de la diffusion, intervenant dans la promotion et la diffusion des spectacles, auprès du grand public (« Tournées Art et Vie ») et pour le public scolaire (« spectacles à l'école »), et soutenant ou organisant des initiatives de diffusion. Le service général des arts de la scène peut également apporter une aide financière aux structures dans l'achat de matériel. L'équipement peut concerner du matériel « mobile » non périssable, tel que sonorisation, éclairage et vidéo. Une même structure ne peut avoir accès à ce type d'aide que tous les deux ans. Certaines aides peuvent également être octroyées pour l'aménagement de locaux.

L'organisation progressive de l'institution, analysée en détail par ailleurs (Jaumain, 1997), s'est vue sanctionnée par un décret-cadre en 1999. Ce décret qui démultipliait les instances d'avis et comportait des manques s'est avéré impraticable en l'état. Un nouveau projet de décret-cadre, s'inspirant pour partie du précédent, était au moment où nous écrivions ces lignes en cours de fabrication. Le budget total des arts de la scène de la Communauté française (hors musique, infrastructures et centres culturels) pour Bruxelles s'élevait en 2001 à 19.963.043 €.

Outre le Service général des Arts de la Scène, d'autres secteurs du ministère de la Communauté française jouent un rôle pour le spectacle bruxellois. Le secteur des centres culturels (il y en a 9 à Bruxelles) est important au niveau local, trois de ces centres bruxellois (Watermael-Boitsfort, St-Gilles et Etterbeek) étant particulièrement actifs sur le plan de la diffusion et de la création des spectacles. Le secteur de l'éducation permanente intervient occasionnellement sur des projets à caractère socio-culturel. Le service de la Promotion des lettres soutient des publications concernant les arts du spectacle et alloue des bourses d'écriture à des auteurs dramatiques. Le service de prêt de matériel (aujourd'hui situé à Naninne, près de Namur) joue un rôle ponctuel au niveau technique. Le Commissariat général aux Relations internationales a dans ses compétences la promotion internationale des arts du spectacle, à travers le soutien aux tournées et l'organisation d'opérations ou d'outils de promotion. Enfin, WBT (Wallonie-Bruxelles-Théâtre) est une agence sous direction conjointe de la Direction générale de la Culture et du Commissariat général aux Relations internationales, et a pour mission de contribuer à développer l'information et la sensibilisation à la création théâtrale et chorégraphique, en particulier au niveau international. Un des postes importants de la Communauté française est enfin le poste « infrastructures », qui ne relève pas des différents secteurs, mais de l'Administration générale de l'infrastructure. Celle-ci finance à 100 % les infrastructures communautaires – et aussi leur entretien : Théâtre National, Varia, Raffinerie, Théâtre Marni notamment. Elle finance également

partiellement, avec les communes, les infrastructures à vocation locale, comme les Centres culturels par exemple.

La Communauté flamande

Comme pour la Communauté française, la culture est aussi devenue une compétence de la Communauté flamande en 1970. Dans le gouvernement flamand, un seul ministre, qui a également des compétences différentes et variables selon la coalition gouvernementale, est compétent pour la culture. Ces compétences changent parfois dans une même période gouvernementale, comme par exemple quand Anciaux, qui était chargé de la Culture, de la Jeunesse, du Sport, des Affaires bruxelloises et de la Coopération au développement, a démissionné, et que la compétence en matière de Culture a été attribuée à Van Grembergen qui était déjà chargé des Affaires intérieures et de l'Administration. Les autres compétences d'Anciaux sont passées à d'autres membres du gouvernement. Cette concentration totale des compétences concernant la culture chez un ministre est remarquable par rapport à d'autres périodes, où le Ministre-Président Van den Brande a par exemple développé des initiatives comme les « ambassadeurs culturels », à travers sa compétence sur les relations extérieures. Il faut remarquer qu'en théorie le gouvernement flamand prend, comme un collège, les décisions en commun. C'est ainsi que nous avons pu, récemment, constater que d'autres ministres également, e.a. le Ministre-Président Dewael, intervenaient dès le moment où il était question de faire de soudaines économies à l'égard d'un certain nombre d'institutions culturelles reconnues, suscitant beaucoup de remous. Quant aux « cabinets fantômes » autrefois abrités par les ministres compétents pour l'Éducation et ceux de la Culture – qui venaient de différents partis et, suite à un usage bien établi, pouvaient, au gouvernement suivant, se retrouver dans l'autre ministère –, ils ne semblent plus exister dans cette législature.

À l'intérieur du gouvernement flamand, l'administration de la Culture, et plus particulièrement le service musique, lettres et arts du spectacle, est compétente pour les arts du spectacle. Le cadre légal est réglementé par les décrets sur les arts de la scène. Dans la période étudiée par cette étude, il est en rapport avec deux périodes consécutives de subventions structurelles, sous deux décrets différents. La première période de subvention, qui relevait du décret sur les arts de la scène du 27 janvier 1993, allait du 1er janvier 1997 au 31 décembre 2000 pour les structures de danse, théâtre musical et les centres d'arts, et du 1er juillet 1997 au 30 juin 2001 pour les structures de théâtre. La deuxième, qui est actuellement en cours, relève du décret sur les arts de la scène du 18 mai 1999 et a débuté le 1er juillet 2001, ce pour une période de quatre ans. Une subvention de transition a été accordée du 1er janvier 2001 au 1er juillet 2001 aux institutions dont la période de subvention se terminait le 31 décembre 2002. Le total des subsides de la Communauté flamande dans le cadre du décret sur les arts de la scène s'élève à 10.267.820 € en 2001. Il faut être prudent dans le maniement de ce chiffre, car l'année 2001 donne en quelque sorte une image biaisée, à cause de l'entrée en vigueur du nouveau décret et de la période de subvention structurelle, débutant au 1er juillet 2001. Les montants de l'aide structurelle en 2001 sont composés du total des subsides de transition et de la moitié des subsides de saison pour 2001-2002 (voir plus loin). Ceci veut dire concrètement que les montants seront bien plus élevés en 2002, grâce à la forte augmentation du budget (dans le cadre du décret sur les arts de la scène) en 2001, mais qui n'a été comprise qu'a 50 % dans le budget annuel, à cause du passage de l'année civile à la saison : la subvention de transition était en effet plus basse que les nouveaux crédits attribués.

D'autres aides, non reprises dans le décret, peuvent également s'appliquer aux initiatives professionnelles des arts du spectacle concernés. Des subventions « ad nominatim » concernent par exemple les « Scènes bruxelloises » d'arts de la scène. On trouve par ailleurs des postes exceptionnels, comme la location du Bottelarij et l'acquisition d'un espace « Scènes bruxelloises » (Le Lunatheater – maintenant appelé Kaaitheater). Les structures peuvent également demander de l'aide pour des activités internationales, à travers la règlementation « Subsides pour projets culturels à résonance internationale ». Des subventions peuvent ainsi être demandées pour des projets culturels internationaux, des bourses de travail internationales, ou des interventions ponctuelles pour les voyages à l'étranger. Depuis l'an 2000, les structures peuvent également demander un soutien pour des projets sociaux, à travers la réglementation concernant les « Projets socio-artistiques ». Ces deux réglementations sont prévues pour une durée de trois ans et doivent ensuite entrer dans un cadre décrétal. Enfin, les investissements de la Fondation pour l'infrastructure culturelle (FoCi) doivent également été intégrés dans le décret. À titre indicatif, ces diverses formes de subsides représentaient au total une somme de 2.089.070 € pour l'année 2001. Il faut aussi tenir compte de deux autres systèmes d'attributions de subsides par les pouvoirs publics au secteur flamand des arts de la scène : la réglementation sur les Manifestations exceptionnelles, que les structures peuvent demander pour des activités culturelles, donc aussi pour les arts du spectacle, et la Loterie nationale.

Actuellement, le gouvernement flamand travaille à un projet radical de réforme administrative qui devrait voir le jour avant la fin de son mandat. Cette réforme prévoit la suppression des cabinets ministériels et la réorganisation de la Communauté en treize « paquets » de compétences, chacun d'entre eux sous la responsabilité d'un ministre. Culture, Jeunesse, Sport et Médias sont rassemblés en un « paquet ». Chacun de ces « paquets » se voit attribuer un organe de conseil stratégique unique, doublé d'une structure juridique, d'un secrétariat et d'un décret-cadre. L'on est encore en pleine discussion et loin s'en faut que tout soit arrêté. Le cabinet Van Grembergen et l'administration doivent déposer au gouvernement flamand une proposition pour mars-avril. Tout ceci se fait en concertation continue avec les secteurs concernés. Des informations récentes nous apprennent que le décret-cadre ne s'attachera à régler qu'un nombre restreint de questions pour le « paquet » Culture, Jeunesse, Sport et Médias, tels que les outils d'évaluation politique, le suivi stratégique, les commissions professionnelles, et certaines matières transversales : l'infrastructure, la communication, la participation, les événements et les projets expérimentaux. Il est probable

que ce décret-cadre ne concernera en définitive que la Culture et la Jeunesse. Les médias, vu leurs spécificités, n'y seraient pas repris. Dans ce cadre politique homogène, il est fait une différence entre les terrains d'action : les arts, le travail socioculturel, le patrimoine, le sport et les médias. Un décret est en confection pour chacun de ces domaines. Tous les décrets existants concernant les arts – y compris le décret sur les arts de la scène – se fondront en définitive dans un décret sur les arts. Pour ceci aussi, il est prévu que les choses aboutissent en 2003. Il devrait se présenter de la façon suivante :

1. Des dispositions générales : définition des formes d'art et des organisations concernées par le décret.
2. Des matières transversales, comme l'évaluation qualitative, le travail international, les projets socio-artistiques, l'éducation artistique, la réflexion et la communication, les festivals, les centres d'arts et les projets multidisciplinaires.
3. Des matières sectorielles, c'est-à-dire les arts de la scène, la musique, les arts plastiques et audiovisuels (cinéma, architecture, design et lettres).

Le but est d'introduire les décrets sectoriels existants – dont le décret des arts du spectacle de 1999 – dans le décret des arts. L'appel des pouvoirs publics à des suggestions sur l'adaptation des décrets sectoriaux actuels est un point positif. La planification de cette restructuration radicale n'est pas encore tout à fait claire, mais on ambitionne qu'elle soit prête pour la prochaine législature.

Avec l'aide des « points d'appui », les pouvoirs publics organisent en ce moment une grande enquête dans le secteur. Il est encore trop tôt pour en donner un point de vue détaillé, mais voici quand même quelques remarques. Les mots clefs dans toute la réforme sont : meilleur gouvernement, politique intégrée et transparente. En soi, de nobles causes. Il y a néanmoins quelques écueils. N'est-on pas en train de sur-réglementer, en train de bétonner ? Que restera-t-il comme flexibilité après le « décret-coupole » et le décret des arts ? Toute la réglementation transversale offre l'avantage que des matières qui n'étaient pas réglementées, ou temporairement, obtiennent un cadre décrétal. Néanmoins, elle reste d'un certain côté très floue et arbitraire ; par ailleurs, elle pourrait mener au bétonnement de dynamiques, par exemple les fonctionnements socio-artistiques. La Commission des arts de la scène et la Commission musicale (instances d'avis) ont d'ores et déjà émis de fortes critiques sur les passages concernant « l'appréciation de qualité » dans le décret-cadre, qui redessine l'ensemble des système d'avis, instances d'appréciation, commissions et conseils. Il reste aussi beaucoup de questions quant au temps que l'on se donne pour réaliser tout cela.

La Commission communautaire française (Cocof)

La Commission Communautaire française (Cocof), « compétente pour les institutions monocommunautaires francophones de la Région bruxelloise », développe sa politique des arts du spectacle selon trois axes : développer la *complémentarité* entre ses compétences culturelles et celles de la Communauté française, affirmer et renforcer *l'identité culturelle francophone* de Bruxelles, par le soutien des lieux, des associations et des manifestations de langue française, et intensifier la *rencontre entre le grand public et les créateurs*, par diverses actions d'initiation artistique et de sensibilisation, destinées tant aux jeunes qu'aux adultes. On verra plus loin comment ces concepts trouvent une transcription au niveau des arts du spectacle. Le budget consacré par la Cocof aux arts du spectacle (soit la danse et le théâtre) était en 2001 de 1.172.969 €[29].

La Commission communautaire flamande (VGC)

La Commission communautaire flamande mène également – en principe – une action politique culturelle complémentaire sur le terrain de la vie culturelle flamande à Bruxelles. Cette politique complète celle de la Communauté flamande, coordonne et stimule la politique communale. Dans sa note d'intention politique, la VGC affirme à la fois vouloir soutenir l'innovation ou l'expérimentation et conduire une politique d'aide aux formes artistiques populaires – par exemple par le rapprochement entre les pratiques artistiques amateur et professionnelles, avec une volonté de susciter une vaste participation du public. En 2001, le budget de la Culture de la VGC s'élevait à 15.527.365 €, soit 20,5 % de son budget global. Dans ce budget étaient inscrits 2.504.417 € pour les arts, le patrimoine et les musées ; pour les centres culturels, 3.299.884 €, et 2.529.699 € pour la politique culturelle globale. En ce qui concerne les subsides au fonctionnement annuel, le montant des arts de la scène se montait en 2001 à 1.427.866 €, et à 88.621 € pour les projets. Un subside d'investissement d'un montant de 198.314 € et des subsides de traduction pour 32.226 € ont par ailleurs été accordés. Si on analyse les chiffres de près, on s'aperçoit que la plus grande partie des moyens de la VGC vont à des structures qui bénéficient également d'un soutien structurel de la Communauté flamande. Dans le cadre du nouveau décret (2001) sur la politique culturelle de la Communauté flamande au niveau local, la Communauté flamande a rédigé quatre notes d'intention politiques concernant ce sujet. Celles-ci sont consultables sur le site de la VGC www.digitaalbrussel.be à la rubrique « lokaal cultuurbeleid ».

Le niveau communal

Au niveau communal, celui qui nous préoccupe au premier chef dans cette étude, si les compétences sont larges (et d'ailleurs anciennes : les communes ont eu le souci de créer des salles de spectacles bien avant que l'État ou les provinces ne les prennent en charge), on peut constater que seuls deux domaines sont couverts par les « dépenses culturelles obligatoires » que les communes doivent légalement inscrire à leur budget : les « frais d'entretien de la bibliothèque publique » et les « frais engagés pour la protection des monuments et des sites ». Si certains se sont élevés contre ce caractère « facultatif » des dépenses

[29] Chiffre communiqué par Ronald de Pourcq, Service théâtre de la Cocof.

communales (de Wasseige, 2000), c'est pour le moment la loi, et en conséquence les politiques culturelles des communes en matière d'arts du spectacle sont extrêmement disparates, non seulement en termes d'action, mais également en termes d'investissements. Nous n'avons reçu de réponses à nos demandes en matière d'action communale à ce niveau que des communes de Bruxelles, de Schaerbeek, de Saint-Gilles et de Forest. Bruxelles-Ville, comme on l'a vu historiquement la plus liée aux spectacles, et abritant le plus grand nombres de lieux, a ainsi investi en 2001 3.540.663 €, hors infrastructures et suites du projet Bruxelles 2000 ; Schaerbeek, qui accueille un assez grand nombre de lieux et de compagnies, mais connaît des problèmes financiers énormes, a investi en 2001 24.789 €. Saint-Gilles, qui connaît une situation financière également délicate, a investi dans ce domaine près de 387.953 €, dont 272.682 € pour le seul Centre culturel Jacques Franck, qui y joue un rôle central. Forest, qui a vu la création récente de plusieurs lieux novateurs sur son territoire, n'ayant reçu aucune demande de subvention au niveau des arts du spectacle, n'en a accordé aucune.

À Bruxelles, la coordination culturelle entre les 19 communes est par ailleurs quasiment inexistante, ce qui ne fait que renforcer le cloisonnement observé par ailleurs (cf. Ch. III). Les expériences de Bruxelles/Brussel 2000 sont signifiantes sur ce point. L'idée de présenter Bruxelles comme candidat au statut de ville culturelle de l'an 2000 a germé lors d'une discussion du PRD (plan régional de développement) à l'intérieur de la Région de Bruxelles-Capitale. La commune de Bruxelles-Ville a finalement posé sa candidature, qui fut acceptée, par pure frustration de ne pas voir de chapitre culturel dans le PRD – parce que la Région n'a pas de compétences culturelles – et aussi parce qu'internationalement parlant, seule une ville peut se présenter, pas une région. La Ville a alors pris l'initiative de créer une asbl/vzw dans laquelle étaient représentées toutes les autorités – ceci après beaucoup de discussions, parce que la Flandre ne voulait pas que la Région y soit impliquée. Toutes les autorités : le fédéral, les trois Communautés, les deux Commissions communautaires, la Région et la commune de Bruxelles-Ville étaient ainsi impliquées dans le projet, à l'exception des 18 autres communes, qui n'étaient pas représentées, ce qui a mené à de grosses tensions et discussions. À l'exception de quelques réunions informelles de coordination et du dépôt de quelques projets par les autres communes – qui, pour des raisons de contenu, n'ont pas été retenus par l'équipe culturelle –, le dialogue ne s'est jamais vraiment mis en place. Les maillons les plus locaux, c'est-à-dire les communes (à l'exception de Bruxelles-Ville), n'ont donc pas été impliqués dans Bruxelles/Brussel 2000. Ceci entre en fort contraste avec Anvers 93 et Bruges 2002 où le pouvoir local, mais il n'y en avait qu'un, était le moteur du projet. Une tentative toute récente, visant à réactiver et à donner un contenu à l' « Association Intercommunale Culturelle de Bruxelles » (AICB), voit maintenant certains échevins de la Culture se réunir dans le but d'une meilleure coordination, voire d'actions communes.

La Région de Bruxelles-Capitale

Si tous ces pouvoirs publics ont un rôle effectif par rapport au spectacle à Bruxelles, à des niveaux très divers et avec parfois des effets contre-productifs, vu les « tirages » entre communautés (cf. *infra*) deux autres peuvent être qualifiés, à ce niveau, d' « autorités fantômes ». La Région de Bruxelles-Capitale, si elle n'a pas de compétences immédiates en matière d'arts du spectacle, y touche cependant à travers d'autres domaines : l'aménagement du territoire, la protection des monuments et sites, et surtout la promotion internationale de Bruxelles. La visibilité des lieux de spectacle dans la ville, la convivialité aux abords des lieux, la mise en valeur de la richesse du paysage bruxellois à cet égard pourraient ainsi lui incomber, mais ce n'est guère le cas jusqu'ici. Dans le budget de la Région de Bruxelles-Capitale, 5 millions d'euros sont prévus tous les ans pour le « rayonnement national et international de Bruxelles ». Une somme rondelette, qui est en premier lieu consacrée aux évènements culturels, et dont la compétence est attribuée à trois ministres du gouvernement bruxellois. La dépense des fonds pour l'image de Bruxelles se fait pour le moment de manière aléatoire, fragmentée et sans vision sur le long terme. Au Parlement bruxellois, la fraction de SP.A et Agalev a plaidé pour la création d'un organe autonome (« Fonds ») qui gérerait ces moyens, et serait composé d'experts indépendants.

Le niveau européen

Au niveau « européen », enfin, si certains projets bruxellois ont reçu l'aide de programmes européens comme *Kaleidoscope* ou 2000-2004, si Bruxelles a bien été ville européenne de la culture – au même titre que d'autres villes d'Europe –, son statut de capitale européenne ne lui a jusqu'ici valu aucun investissement culturel particulier. Pas de « théâtre de l'Europe » à Bruxelles, malgré le nombre de « spectateurocrates » au moins potentiels : comme dans d'autres secteurs, le coût représenté par la présence des institutions européennes dans la ville ne trouve pas de contrepartie au niveau du spectacle.

La multiplicité de ces autorités compétentes peut avoir son intérêt pour les créateurs et les organisateurs, dans la mesure où elle diversifie les sources de financement, et évite ainsi l'écueil d'une trop grande centralisation du pouvoir ; et pour le public également, qui bénéficie ainsi d'une offre très large par rapport au territoire. Elle a pourtant de multiples inconvénients : elle pénalise les collaborations « transcommunautaires », devient facilement un obstacle à la coordination, voit le secteur des spectacles devenir malgré lui la courroie de transmission des affrontements linguistiques et politiques, et crée une incohérence certaine pour le public, les politiques suivies par ces différentes autorités allant rarement dans le même sens. Il s'ensuit un brouillage de l'image du secteur des spectacles, tant pour les habitants que pour les visiteurs. Les difficultés rencontrées par les expériences bicommunautaires importantes, comme le KunstenFESTIVALdesArts et Bruxelles/Brussel 2000, sont à ce titre significatives. Lors d'une radiographie

externe du fonctionnement de Bruxelles/Brussel 2000, l'on a ainsi conclu que l'équipe culturelle avait plutôt défendu « le vrai Bruxelles » et non « le Bruxelles politique ». Selon le rapport, ceci est une des raisons des problèmes rencontrés par ce projet (Baeten, 2001). En dehors de ces grandes opérations, quelques créateurs et organisateurs volontaristes parviennent à dépasser ces « frontières internes » pour collaborer sur des projets soutenus par les deux Communautés. Les compagnies de théâtre Dito'Dito et Transquinquennal produisent depuis quelques années des spectacles ensemble, et les présentent dans des théâtres aussi bien francophones que néerlandophones, malgré l'asymétrie de leurs situations respectives (Dito'Dito est subventionnée structurellement, alors que Transquinquennal est une compagnie « aidée au projet ») ; Het Muziek Lod collabore avec les chorégraphes francophones Karine Ponties ou Fatou Traoré, pour des projets subventionnés par les deux Communautés, et coproduits par les Halles de Schaerbeek ; la compagnie Thor/Thierry Smits, subventionnée par la Communauté française mais également soutenue occasionnellement par la Vlaamse gemeenschapscommissie et la province du Limbourg, est coproduite et crée au Kaaitheater ; le Beursschouwburg produit le travail d'Ingrid Von Wantoch-Rekowski, qui est soutenue par la Communauté française ; Nadine (ex-Plateau) a pendant longtemps tenu un profil non communautaire, avec des soutiens ponctuels de la Communauté française et des aides structurelles du côté flamand ; cette position originale est moins perceptible depuis que Nadine a acquis son statut de « Kunstencentrum ». La Chapelle des Brigittines et Recyclart, subventionnés au premier chef par la Ville de Bruxelles, maintiennent aujourd'hui un tel profil. Si des inititative de ce type ne sont donc pas impossibles, on voit qu'elles restent exceptionnelles : il est vrai que ceux qui tentent ces expériences risquent d'y perdre plus (en matière de soutien de leur propre Communauté) qu'ils n'y gagneront (en rencontre de l'autre Communauté). Bien souvent, à un certain stade de reconnaissance, les structures sont d'ailleurs sommées de « choisir leur camp ». Il faut souligner que parmi les nouvelles initiatives (Recyclart, Les Bains : : Connective, la Zinneke Parade…), une nouvelle génération de Bruxellois, aussi bien francophones que néerlandophones, font un choix conscient en ne voulant plus être identifiés à l'une des Communautés. Ceci ne leur facilite pas la tâche pour trouver des subsides structurels.

3. Rôle de l'État : les modes de subventionnement

La multiplicité des autorités compétentes se complexifie encore par le fait qu'elles n'opèrent pas de manière symétrique. Les prises de décisions en matière d'arts du spectacle, les systèmes de subventionnement sont différents selon les autorités, et modèlent conséquemment le paysage de manière différente. Un rapide parcours à travers ceux-ci en donnera la mesure.

Le gouvernement fédéral fonctionne selon le système de la dotation fixe tant pour le Théâtre Royal de la Monnaie que pour le Palais des Beaux-Arts (cf. plus haut). En ce qui concerne le soutien de la Loterie nationale, il est accordé aux structures sur proposition des ministres de la Culture des deux Communautés, qui prennent éventuellement avis de leur administration à cet égard. Plus souvent, il s'agit d'un choix assez opaque, relevant du « fait du prince » : le ministre comble ainsi les déficits apparus qui ne peuvent trouver de solution dans le cadre budgétaire, ou contente parfois les demandes informelles de ses partenaires politiques.

Au niveau de la Communauté française, la « philosophie commune » (Jaumain, 1996) qui prédomine depuis quelques années dans les différents secteurs des arts du spectacle pour adultes a, ainsi qu'on l'a vu plus haut, trouvé un cadre en 1999, qui vu son inopérance est aujourd'hui transformé en profondeur. Le nouveau décret-cadre devait entrer en vigueur en janvier 2003. Ce cadre vise à officialiser un fonctionnement et des pratiques mises en place au fil des années : des instances d'avis (qui devraient être au minimum de six : théâtre, danse, musique classique [opéra, musique classique et musique contemporaine], musiques modernes [rock, chanson…], arts du cirque et arts de la rue ou forains, et spectacles interdisciplinaires (ces deux dernières instances n'existent pas encore) fournissent au ministre des propositions relatives aux secteurs concernés, propositions qui peuvent prendre quatre formes : le contrat-programme, la convention, l'aide ponctuelle au projet et la bourse. Un comité de concertation des arts de la scène, supposé « chapeauter » les différentes instances, est en outre prévu. Sa composition, comme celle des instances d'avis, fait l'objet de critiques assez vives du secteur (FAS, 2002).

Le contrat-programme, passé entre le ministère et la structure artistique (personne morale), garantit à cette dernière une subvention déterminée s'étendant sur plusieurs années. En échange, la structure s'engage à exécuter entièrement le cahier de charges résultant des négociations entre les parties. Ce cahier de charges prévoit généralement un volume d'activités à effectuer (nombre de créations, de reprises, de représentations) et un volume d'emploi minimum à assurer, dont une proportion consacrée spécifiquement à l'emploi artistique. La structure est enfin tenue d'assurer son équilibre financier, compte tenu de ses ressources. À Bruxelles, 17 structures théâtrales et 9 structures liées à la danse (dont Contredanse, structure d'information, de formation et de promotion, et L'L, en pratique pluridisciplinaire) bénéficient d'un contrat-programme.

La convention est une sorte d'étape transitoire entre l'aide ponctuelle et le contrat-programme. La personne morale qui peut en bénéficier doit justifier d'au moins trois ans d'activités dans le domaine concerné, si c'est sa première convention ; avoir une comptabilité en ordre et être en équilibre financier. Le cahier de charges en est moins lourd et précis que dans le cas du contrat-programme : les obligations de l'opérateur au niveau de l'emploi et des recettes propres sont moins importantes, et le contrôle financier du ministère moins serré. À Bruxelles, une dizaine de structures théâtrales, subventionnées de manière récurrente mais sans contrat-programme correspondent à ce schéma d'accord avec le ministère de la Communauté française. Au niveau de la danse, des aides « au fonctionnement » ont également été accordées par le passé à des structures susceptibles d'être contrat-programmées, pour des périodes « probatoires ».

L'aide ponctuelle ou aide au projet, délivrée sur base d'un dossier comportant notamment la description du projet, le budget prévisionnel, le plan de diffusion, le public visé… est accordée à des personnes physiques ou morales ne disposant pas de contrat-programme. Les critères d'évaluation artistique reposent sur la qualité artistique, le rayonnement potentiel en Communauté française, et des éléments comme « la mise en valeur des auteurs de la Communauté » et « l'utilisation des formes les plus nouvelles ». D'autres critères, comme l'audience, l'emploi, l'activité, et le plan de financement, entrent évidemment en ligne de compte. Un rapport d'activités doit être fourni, artistique, en termes d'emploi, d'activité et d'audience, et financier. Le nombre de projets aidés à Bruxelles est évidemment variable ; on trouvera plus loin (point 4) des estimations pour les dernières années, par domaine.

Les bourses sont des sommes en général plus modestes, accordées à des individus (personnes physiques) soit pour l'écriture (dramatique ou chorégraphique) ou la composition musicale (cela concerne dans certains cas des musiques de spectacles), soit pour la formation continuée de l'artiste. Les premières devraient être limitées à quatre en dix ans, les secondes à trois au total. L'évaluation en est légère : le bénéficiaire d'une bourse doit rendre copie de l'œuvre écrite le cas échéant, mais est dispensé des charges administratives représentées par les comptes finaux exigés en cas d'aide ponctuelle.

Le théâtre jeune public en Communauté française n'est pas concerné par l'actuel projet de décret : ce secteur relève du décret de 1994 relatif au théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Y sont distinguées les compagnies *agréées* (ayant, par leur agréation, accès au circuit scolaire et recevant une aide au fonctionnement), les compagnies *conventionnées* (recevant en outre une subvention pour la création de spectacles, et liées par un contrat-programme), des *aides à la création* et deux *centres dramatiques* jeune public, dont l'un est basé à Bruxelles. Le fonctionnement du secteur est bien analysé par ailleurs (Van Loo, 1998).

Le cas du théâtre-action, une « spécificité » francophone, doit également être envisagé à part. Cette forme de théâtre à la frontière de l'éducation permanente, qui revendique son rôle social et a de plus fortes racines en Wallonie, est un peu à part au niveau institutionnel, puisque les subventions de fonctionnement qui lui sont accordées le sont directement par le gouvernement, sans passer par une commission d'avis, tandis que les projets eux-mêmes peuvent être soumis à la Commission d'aide aux projets théâtraux.

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, d'autres types d'aides interviennent dans le secteur des arts du spectacle au niveau de la Communauté française, sur lesquels nous ne nous attarderons pas. Les projets socioculturels peuvent bénéficier d'aides de *l'éducation permanente* (pour exemple, l'asbl Idéal Stand-Art, basée à Molenbeek, qui crée des spectacles avec de jeunes Molenbeekois immigrés ou « allochtones » bénéficie d'aides de ce type) ; les *aides à l'équipement* peuvent concerner aussi bien des compagnies nomades que des lieux fixes ; *les investissements en infrastructures* sont évidemment importants : la Communauté française est propriétaire de la plupart des théâtres qu'elle subventionne ; *l'aide à la diffusion*, à travers le Service de la diffusion (Tournées Art et Vie) pour la Communauté française, et le Commissariat général aux Relations internationales (CGRI) pour l'étranger, est un coup de pouce souvent indispensable pour faire circuler les spectacles en dehors de Bruxelles ; les orientations de ce dernier, guidées par des enjeux géopolitiques et prioritairement dirigées vers la francophonie, ne rencontrent pourtant pas toujours les réalités de la circulation des spectacles, et ont été vivement critiquées, comme sa séparation de l'action de l'administration de la Communauté française en matière de soutien à la création et à la diffusion, et l'existence d'organismes comme WBT (de Wasseige, 2000) ; le service de la Promotion des lettres joue un rôle important au niveau des publications, et les bourses d'aide à l'écriture accordées aux auteurs dramatiques (dont, chaque année, plusieurs à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon) ont accompagné la renaissance de l'écriture dramatique francophone observée ces dernières années ; le *prêt de matériel* enfin est un service de dépannage important pour de nombreux projets, si sa centralisation près de Namur est une aberration pour les opérateurs bruxellois.

Au niveau de la Communauté flamande, le décret sur les arts de la scène tel que décrit plus haut est l'outil le plus important pour les arts du spectacle (voir Ch. IV, 2). Ce décret prévoit des possibilités de subvention pour les structures professionnelles d'art dramatique (théâtre de texte), de danse, de théâtre musical, les centres d'arts, les festivals d'arts de la scène, les commandes à des auteurs flamands et le point d'appui des arts de la scène. Les principaux critères pour entrer en ligne de compte pour une subvention sont d'être établi dans le territoire néerlandophone ou dans la Région bilingue de Bruxelles-Capitale, et de disposer d'une personnalité juridique à aspect non lucratif. Les structures peuvent être subventionnées pour l'ensemble du fonctionnement, sur quatre ans, ou pour la réalisation d'un projet. Est considéré comme projet une activité dans le domaine des arts de la scène qui peut être délimitée, aussi bien du point de vue de son intention que de son but, dans une période de temps définie. Les organisations qui sont actuellement subventionnée structurellement reçoivent des subsides sur base d'un fonctionnement saisonnier, qui a débuté le 1er juillet 2001 et se terminera le 30 juin 2005. Des commissions d'avis ont été mises en place tant pour les subsides structurels ou au projet que pour les subsides aux projets internationaux. Elles sont au nombre de quatre : arts dramatiques, danse, théâtre musical et Centres d'arts (kunstencentra). La Commission des arts de la scène coordonne ces quatre commissions d'avis et traite les dossiers. Ces commissions d'avis conseillent le ministre, tandis que l'administration concernée émet le sien. Enfin, le ministre remet une proposition au gouvernement flamand qui prend la décision finale. Le décret sur les arts de la scène du 18 mai 1999 prévoit également la reconnaissance et le subventionnement structurel d'un point d'appui pour les arts de la scène, pour une période de quatre saisons, et la reconnaissance de festivals, ce qui n'était pas le cas auparavant. Dans l'actuelle période de subventionnement, le rôle de point d'appui est joué par le VTI. Le KunstenFESTIVALdesArts bénéficie également d'une aide structurelle. Le théâtre pour l'enfance et la jeunesse est totalement intégré dans le décret. Le texte du décret est consultable sur le net : www.vlaanderen.be.

Comme nous l'avons déjà indiqué, outre le décret sur les arts de la scène, il existe d'autres voies de subsidiation qui ont une importance directe pour ce secteur (Voir Ch. IV, point 2). Les subventions « ad nominatim » « Brusselse Podia » (Scènes bruxelloises) ne concernent plus que l'asbl Paleis, (active au sein du Palais des Beaux-Arts) et le contrat du Kaaitheater pour la gestion de l'ex-Lunatheater (à présent Kaaitheater). Le Beursschouwburg et Bronks sont, eux, repris dans le décret depuis le1er juillet 2001. Le Règlement sur les projets internationaux, le Fonds pour l'infrastructure culturelle, les Manifestations exceptionnelles, qui dépendent de l'éducation permanente, et les subsides de la Loterie nationale sont par ailleurs des sources supplémentaires de subsidiation. Le Fonds pour les lettres joue un rôle important pour tout ce qui concerne l'écriture dramatique. Enfin, une toute nouvelle ligne budgétaire est apparue dans le budget 2003 de la Communauté flamande : la « collaboration avec la Communauté française », d'un montant de 474.000 €. Ces moyens sont destinés à stimuler la collaboration entre les deux Communautés. Deux priorités y apparaissent : la traduction de textes littéraires francophones, entre autres par l'instauration d'un prix pour la traduction, et une participation au fonctionnement du Palais des Beaux-Arts, au niveau de la programmation musicale, des arts du spectacle et des expositions. Il n'est pas clair si les subsides que recevait auparavant l'asbl Paleis sont inclus dans ce montant.

La politique de la Commission communautaire française (Cocof) en matière d'arts du spectacle s'organise en principe à travers trois « règlements » théâtraux et chorégraphiques. Dans les faits, les subventions accordées à travers ces trois règlements, le *Fonds d'acteurs*, *l'Aide aux tournées hors Belgique* et *l'Initiation du public scolaire* ne représentent qu'une part minoritaire du total des subventions. En 2001, sur 1.172.969 €, seuls 153.380 € correspondaient à ces opérations, qui poursuivent les buts suivants : la « mise à l'étrier » de jeunes comédiens, scénographes et metteurs en scène au sein de compagnies théâtrales bruxelloises francophones (par la prise en charge à 80 % du salaire brut, hors charges patronales, en fonction de minimas à respecter) ; la promotion à l'étranger des compagnies bruxelloises francophones (par la prise en charge à 50 % maximum des frais de transport et de séjour, sans que cette aide soit cumulable avec celle du CGRI) ; la sensibilisation des étudiants des écoles bruxelloises francophones au théâtre et à la danse (par un financement du travail d'animation en milieu scolaire, de la réalisation de dossiers pédagogiques, et par le remboursement des places de spectacle des étudiants ayant participé aux animations). L'action de la Cocof au niveau chorégraphique passe en outre par le subventionnement des « Scènes chorégraphiques » (148.772 € au total) : une manière indirecte de soutenir les compagnies de danse, à travers les principales structures qui les accueillent (actuellement le Théâtre Marni, la Chapelle des Brigittines, le Théâtre Varia, le Théâtre Les Tanneurs, le Théâtre de la Balsamine et la Raffinerie). L'opacité de l'administration concernant le reste des subventions ayant été assez grande, il nous est difficile de ventiler le solde restant, qui concerne notamment des centres d'information et de formation, comme le CID, le CIFAS, Contredanse… et certains théâtres et centres culturels, a priori pour des charges non couvertes par les subsides de la Communauté française.

La Commission communautaire flamande subsidie aussi bien des projets annuels que ponctuels. Voici les organisations qui ont bénéficié, en 2001, d'un subside annuel : Dito' Dito, Damaged Goods, Ultima Vez, Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Ancienne Belgique, Beursschouwburg, Kaaitheater, de Kleine Academie, Les Bains : : Connective, KunstenFESTIVALdesArts, Bronks et le Brussels Operettetheater – ceci à concurrence d'un montant de 1.427.866 €. La majorité d'entre elles reçoivent un soutien structurel de la Communauté flamande. En outre, il y a les subsides au projet, qui se montaient en 2001 à un total de 88.621 €, attribués à 19 projets de création ou d'accueil. Dans un cas comme dans l'autre, une commission d'avis conseille le ministre, parallèlement à l'administration. C'est au collège de la VGC que revient la décision finale d'attribution des subsides. Il existe par ailleurs des subsides d'investissement. En 2001, ils s'élevaient à 198.314 € et furent attribués à Rosas et à Krul (l'asbl active au sein de Les Bains : : Connective). Pour terminer, mentionnons également un subside plus particulier, le subside à la traduction, qui valut en 2001 au KunstenFESTIVALdesArts un subside supplémentaire de 32.226 €. Les années où il a lieu à Bruxelles, le Theaterfestival bénéficie lui aussi de tels subsides. Via le « Sociaal Impulsfonds », certains acteurs des arts de la scène trouvent des moyens supplémentaires pour leurs projets socio-artistiques. Les chiffres exacts nous font défaut. Ce fonds sera clôturé et remplacé en 2003 par le « Stedenfonds », dont le fonctionnement n'est pas encore clairement défini.

En 2002, pour la première fois, la VGC a libéré une somme pour embaucher un collaborateur pour « Brusselse kunstenoverleg » (Concertation culturelle à Bruxelles, voir pages 27 et 91). Les années précédentes, elle a été également la seule autorité qui ait soutenu la création d'un centre de communication culturelle bilingue à Bruxelles. La Commission communautaire flamande propose aussi aux différentes organisations un service de prêt de matériel technique. Enfin, et c'est important pour les arts de la scène également, il ne faut pas négliger le financement par la VGC des centres communautaires, dont certain jouent un rôle important dans ce domaine.

Au niveau des dix-neuf communes enfin, l'aide, facultative on l'a vu, que les communes peuvent apporter au secteur du spectacle, peut prendre diverses formes. Les communes sont souvent engagées dans les infrastructures qui accueillent les spectacles, qu'elles lui appartiennent ou qu'elles en assurent la rénovation (c'est la cas à Bruxelles-Ville du Théâtre Royal du Parc, du KVS, de la Chapelle des Brigittines, des Riches-Claires, du Théâtre de Poche, du Centre Bruegel, du Théâtre de Toone notamment… ; à Schaerbeek du Théâtre de la Balsamine ; à Ixelles du Théâtre Mercelis…). Elles apportent des aides financières, ponctuelles ou récurrentes, qui vont du très minime à des subventions dépassant celles des Communautés, dans le cas de Bruxelles-Ville. Elles peuvent apporter des aides techniques, par la mise à disposition de techniciens, par exemple, ou par l'achat d'équipement.

Enfin, elles peuvent procurer une aide logistique, en offrant certains services communaux (photocopies, envois de courrier, impression de documents…) aux structures. En ce qui concerne l'attribution des subventions, c'est l'échevin de la Culture qui – après avoir consulté ses services ou pas –, présente un rapport au Collège, qui doit en confirmer l'opportunité et le présenter à l'approbation du Conseil communal. Une fois approuvé par ce dernier, le rapport doit être présenté à la tutelle, en l'occurrence la Région de Bruxelles-Capitale. La subvention peut ensuite être liquidée. Dans certains cas, il est rédigé une convention reprenant les devoirs des partenaires, et déterminant un objet, la durée de la convention et le calendrier de liquidation de la subvention. La pièce administrative visée est alors cette convention qui, sauf de rares exceptions, est annuelle, comme le budget communal. Il existe enfin des conventions multipartites entre la commune, un ou plusieurs autres pouvoir public et la structure : c'est par exemple le cas du Théâtre Royal du Parc à Bruxelles, soutenu également par la Communauté française, et, du côté flamand, de la situation spécifique, construite historiquement, du KVS/Bottelarij, qui bénéficie de la part de la Ville des mêmes apports financiers que le Théâtre Royal du Parc. Il reste en effet convenu dans le décret que les pouvoirs locaux (ville et province) doivent fournir 50 % du total des subsides publics des trois grandes compagnies théâtrales flamandes. Pour le Bottelarij/KVS, ce rôle est assumé par la Ville de Bruxelles et la Commission communautaire flamande. Dans des cas comme ceux-ci, la commune peut être tenue de respecter des montants pendant une durée qui excède une année.
Ces modes de subventionnement peuvent, suivant les cas, se recouvrir ou se contredire. Un exemple de recouvrement caractéristique au niveau francophone est celui de la promotion vers l'étranger *(cf. supra)*, qui est couvert à la fois par le CGRI, WBT, la Cocof et dans une moindre mesure par le Service de la diffusion des arts de la scène, qui notamment dans le cadre d' « Entrevues » (des visionnements de spectacles organisés annuellement pour les programmateurs de la Commmunauté française), développe parfois des actions vers l'étranger. La confusion qui peut en résulter pour les organisateurs étrangers est souvent soulignée par ceux-ci. Les contradictions peuvent advenir lorsqu'un pouvoir public désavoue un projet soutenu par une autre autorité : cela est arrivé quelques fois en Communauté française, en général quand les responsables politiques étaient de partis diférents, mais parfois aussi à l'intérieur d'un même parti, pour des raisons de concurrence personnelle. Du côté flamand non plus les sensibilités des différents pouvoirs ne concordent pas toujours. Un exemple parlant fut la campagne autour du « Vlaamse Cultuurcommunicatie Centrum » ainsi que le nommait le gouvernement flamand, et que la VGC défendait sous l'appellation « *Brusselse* Cultuurcommunicatie Centrum », souhaitant un centre bilingue. Ceci sans parler du fait qu'au-delà de la frontière linguistique un dialogue devrait être possible. L'initiative fut provisoirement gelée.

Les dysfonctionnements qui peuvent apparaître suite à ces problèmes de recouvrements, de contradictions, voire de tiraillements entre les exécutifs et leur administration, ne sont pas absents. Dans certains cas, on pourrait même dire, pour paraphraser Gino Russo, que ces dysfonctionnements sont des fonctionnements. Il ne faut pas pour autant noircir tout le personnel politique et administratif, dans lequel se trouvent des personnes animées d'une véritable passion pour le secteur des spectacles, et sans lesquels la situation serait probablement bien pire. Les problèmes d'opacité des décisions, ou le fait que l'on retrouve dans certaines instances d'avis des experts qui sont à la fois juges et parties, sont peut-être inséparables de la petitesse du territoire. Ces problèmes peuvent néanmoins sûrement être améliorés. La manière dont les instances d'avis de la Communauté flamande rendent publiques leurs propositions avant que le ministre n'ait pris ses décisions est à ce titre intéressante.

4. Découpage administratif : lieux phares et ordonnancement

Les montants des subventions distribuées marquent de toute évidence l'importance accordée par les différents pouvoirs publics aux différentes structures. Ces chiffres (ceux cités ci-après correspondent à l'exercice 2001, ou à la saison 2000/2001, sauf mention contraire), doivent être appréciés à l'échelle des moyens accordés en général aux arts du spectacle par chaque autorité, et en fonction des raisons pour lesquelles ces subventions sont accordées, soit les missions qu'on espère voir remplir.

Une première forme d'ordonnancement apparaît à travers les budgets accordés aux différents arts à Bruxelles. Au niveau fédéral, c'est évidemment l'opéra qui représente la plus grande part, avec la première institution en termes de moyens en Belgique qu'est la Monnaie (dotation annuelle de 26.028.820 € des autorités fédérales). La dotation annuelle du Palais des Beaux-Arts en 2002 s'élevait, elle, à 4.200.000 €. Il s'agit là de subsides de fonctionnement (des salaires essentiellement), et non de budgets artistiques. Les aides accordées au KunstenFESTIVALdesArts, à travers les subventions « prestige » de la Loterie nationale (148.772 € par an entre 1999 et 2001) sont en comparaison légères. Le soutien de la Loterie nationale, on l'a vu, défini par les ministres de chaque Communauté ayant les spectacles dans leurs compétences, renforce en général les plus grosses structures de chaque Communauté (le Théâtre National a ainsi reçu de la Loterie nationale 4.320.357 € entre 1993 et 2000), ou vient donner un coup de pouce à une structure considérée comme étant en difficulté.

Au niveau de la Communauté française, c'est le théâtre qui se taille la part du lion. La présence du Théâtre National à Bruxelles et le fait que le Centre chorégraphique et l'Opéra Royal de Wallonie soient basés à Charleroi et Liège renforcent le « déséquilibre » déjà présent dans le budget général de la Communauté : sur le budget 2001, contrat-programmes, conventions et aides aux projets concernant Bruxelles confondus, le théâtre y a représenté pour la Communauté française un budget de 17.266.279 € quand la danse représentait 2.092.221 € et le cirque et les arts forains seulement 157.411 €. Les aides à l'écriture pour des textes de théâtre, émanant du service de la Promotion des lettres, et les aides à la composition musicale, aux répétitions des musiciens, à la location de matériel ou aux frais d'enregistrement (pour des spectacles de danse ou de

théâtre musical), provenant du Service de la musique, sont en comparaison minimes[30].

La logique de la Cocof suit celle de la Communauté française en matière de proportion théâtre/danse : sur un budget de 1.019.588 € consacré à la danse et au théâtre en dehors des trois « règlements théâtraux et chorégraphiques », seuls 148.772 € ont été consacrés aux « scènes chorégraphiques », et 26.028 € à l'asbl Contredanse.

Au niveau flamand, nous nous basons sur les chiffres de la saison 2001-2002 pour les subventions structurelles, et sur l'année budgétaire 2001 pour les aides aux projets ; ces chiffres constituent l'image la plus actuelle des efforts financiers fournis du côté flamand. Dans le secteur des « Arts dramatiques » (théâtre), la Communauté flamande a dépensé à Bruxelles 4.040.664 € pour 6 subventions structurelles et 4 aides au projet ; dans le secteur de la danse 2.915.927 € pour 4 subventions structurelles et 9 aides au projet ; pour le théâtre musical 185.920 € pour 1 subvention structurelle et 1 aide au projet ; pour les Centres d'arts, 2.305.409 € pour 3 subventions structurelles. En outre, ont été accordés pour le point d'appui 917.206 €, au niveau des festivals 867.627 €, pour 1 subvention structurelle, et une subvention de fonctionnement à l'asbl Paleis, de 365.809 €. Les subventions infrastructurelles, les crédits internationaux ou socio-artistiques et les autres subventions n'ont pas été pris en compte – au total, ils représentent quand même une somme de 2.637.785 €, tous secteurs confondus. Il est frappant de constater que du côté flamand également, le théâtre reçoit le plus d'attention, bien que proportionnellement, la danse et les Centres d'arts aient des budgets relativement élevés. Si on compare ceci avec le total des chiffres de la Communauté flamande pour toute la Flandre, on découvre une tendance similaire. Pour le théâtre, environ 15 % du budget total vont à Bruxelles, pour la danse, environ 60 %, pour le théâtre musical, environ 5 %, et pour les Centres d'arts, environ 25 %. En chiffres absolus, le théâtre est le secteur le plus important en termes de subsides ; proportionnellement au budget total que la Communauté consacre à différents sous-secteurs, la danse vient en premier. Tous les ans, Bruxelles reçoit 11.062.248 € de subventions structurelles pour 17 structures différentes. En 2001, 535.450 € y ont été investis pour aider 14 projets de spectacles.

Nous avons donné plus haut les chiffres de la Commission communautaire flamande, mais pas le détail par secteur. La tendance nous semble globalement semblable à celle de la Communauté flamande, même si les Centres d'arts (Kaaitheater et Beursschouwburg) font un très bon score et reçoivent des montants plus importants que la danse.

Les aides communales sont évidemment variables. Nous n'avons obtenu de chiffres que de trois communes. À Bruxelles-Ville, l'aide aux deux théâtres soutenus historiquement par la ville (Le Théâtre Royal du Parc et le KVS) représente toujours plus de 65 % du budget « arts du spectacle ». La Ville soutient par ailleurs d'autres théâtres, mais les différentes initiatives prises par l'échevinat de la Culture pour soutenir d'autres formes de spectacles (arts « urbains », théâtre de rue, inter-disciplinaire/danse, soutien au KunstenFESTIVALdesArts, à la Monnaie : 492.068 €, soit plus de 13 % de ce même budget) tempèrent un peu ce déséquilibre « historique ». La commune de Schaerbeek, qui souffre de graves problèmes financiers, a soutenu juqu'en 2001 au premier chef les Halles de Schaerbeek (un lieu pluridiciplinaire, accordant on l'a vu une grande place aux arts du cirque) à raison de 24.795 € par an, a permis la rénovation du Théâtre de la Balsamine et, de manière originale, a mis l'accent (mais avec des budgets hélas très limités) sur le soutien aux compagnies de théâtre pour enfants, très nombreuses à Schaerbeek. À Saint-Gilles, la commune soutient, en dehors du Centre culturel Jacques Franck (à raison de 247.893 € par an), le Pianofabriek et, de manière ponctuelle, l'Espace Catastrophe, très dynamique au niveau des arts du cirque et des expériences interdisciplinaires ; le travail atypique du Théâtre-Poème, à la frontière de la littérature et de la scène, est quant à lui soutenu au niveau du bâtiment. Le budget propre de fonctionnement du service culture est très réduit, de l'ordre de 37.000 €, dont une bonne partie est dépensée en frais techniques. Le soutien aux initiatives se développant dans la commune est dès lors plus souvent d'ordre logistique (impression d'affiches, envois…) que financier. En revanche, la commune joue un rôle fédérateur entre les différentes initiatives se déroulant sur son territoire et la visibilité des activités est soutenue à travers une publication communale spécifique, « Info Culture ».

Dans chaque discipline et par Communauté, les rôles sont en général assez déterminés, créant une forme de hiérarchie. Au niveau du théâtre francophone, le Théâtre National de la Communauté française occupe le sommet de la pyramide, avec 4.603.380 € de subventions émanant de la seule Communauté française en 2001. Le cahier des charges du théâtre est à la mesure de la subvention (production, coproduction, accueils et achats de projets d'autres artistes et compagnies de la Communauté, défense de l'emploi des travailleurs du spectacle, et en particulier des jeunes artistes, sensibilisation du public, pièces d'auteurs belges, nombre important de créations et de représentations au siège et en Wallonie), encore qu'il n'évoque que sous forme de « possibilités » des missions comme la programmation de spectacles étrangers ou celui de formes autres, comme la danse. Le Théâtre Royal du Parc, subventionné pour plus des deux tiers par la Ville (1.088.031 € sur 1.611.703 € au total), également propriétaire du lieu, a pour missions « le grand répertoire », pouvant inclure des « pièces de divertissement de haut niveau ». Il n'a pas de mission d'accueil ni d'attention particulière à donner aux jeunes compagnies. Le Théâtre Varia, Centre dramatique de la Communauté (1.462.571 €), vient ensuite, avec un statut de « maison de l'auteur et de l'acteur » et une mission d'exploration du répertoire classique et contemporain et d'accueil de compagnies aidées au projet. Le Rideau de Bruxelles, chargé de se consacrer au développement d'un répertoire consacré principalement aux textes dramatiques contemporains et d'une attention particulière aux élèves sortant des cinq écoles d'art dramatique, vient

[30] Au niveau des musiques non classiques, les compagnies bénéficiant d'un contrat-programme n'ayant plus accès aux aides complémentaires dans d'autres secteurs, les demandes étaient en régression, et il y avait peu de projets bruxellois en 2001, ce qui produit un effet de diminution un peu artificiel : 28.011 € en 99, 49.330 € en 2000, et 8.676 € en 2001.

ensuite avec 1.313.835 € de subventions. Le Théâtre des Galeries, chargé nommément d'une activité de théâtre populaire de divertissement au centre de la ville, avec une subvention de 718.891 €, complète le panel des « gros opérateurs » à plus de 1.735.255 € de recettes par an (Faits et Gestes, 2001) au niveau francophone. L'ex-théâtre « privé » Le Public a dorénavant rejoint cette catégorie, avec 743.681 € de subventions annuelles de la Communauté française. On voit que ces structures correspondent à des approches relativement classiques du théâtre, s'il y a des nuances importantes entre les esthétiques pré-« jeune théâtre » encore défendues par certaines maisons et les esthétiques marquées par ce mouvement, à l'honneur dans d'autres.

Viennent ensuite une série de structures également liées par un contrat-programme, mais dont les recettes sont bien moindres, s'établissant entre 1.115.521 et 123.946 €. Le Théâtre de Poche (644.523 € de la Communauté française), également soutenu par la Ville de Bruxelles et, pour son travail sur le public adolescent, parfois par la Cocof, a une politique de créations inscrites dans les préoccupations de la société contemporaine, axé sur des textes peu ou pas joués ; le Théâtre de la Balsamine (619.733 € de la Communauté française) a, en dehors du soutien au travail de la metteure en scène de la maison, Martine Wijckaert, principalement une mission de production et de soutien à la recherche et à l'expérimentation, passant notamment par la coproduction des spectacles créés par les compagnies aidées au projet, et se doit de réserver une place à la danse ; le Théâtre Les Tanneurs, qui jouit de la même subvention, doit également promouvoir la création contemporaine, notamment à travers des résidences d'artistes, dont au moins un(e) chorégraphe, développer les liens entre la Wallonie et Bruxelles et dans la mesure des moyens, développer une politique d'inscription dans le quartier populaire des Marolles ; le Théâtre 140 (495.787 € de la Communauté française) a principalement pour missions l'accueil de spectacles étrangers novateurs ; le Théâtre Océan Nord (309.866 € de la CF) poursuit une mission de recherche et d'expérimentation, a des obligation de large diffusion, et d'organisation d'ateliers ouverts à d'autres professionnels, et doit mettre le lieu qu'il occupe à la disposition de compagnies aidées au projet ; le Théâtre de la Vie (290.035 € de la CF) est censé, selon ses missions, s'adresser surtout aux jeunes adultes et avoir une attention particulière au public étudiant de l'enseignement secondaire ; la comédie Claude Volter (287.556 € de la CF) crée prioritairement des « grands textes du répertoire classique et contemporain », avec une attention particulière aux œuvres historiques ; le Théâtre-Poème (285.077 € de la CF) a une mission très spécifique de création, diffusion et promotion centrée sur la littérature, et doit, outre ses missions de création pour le public adulte et étudiant, publier un mensuel littéraire et poétique et organiser des rencontres et des colloques ; le Théâtre en Liberté (247.893 € de la CF), basé au Théâtre de la Place des Martyrs, doit « mettre à la portée du public le plus large les œuvres du répertoire », et accueillir, dans une optique de « compagnonnage », des compagnies dénuées de structures (actuellement, la compagnie Point Zéro et la compagnie Biloxi 48) ; la compagnie Yvan Baudouin-Lesly Bunton (237.977 € de la CF) est supposée centrer ses productions sur le répertoire contemporain et accueillir quelques spectacles, préférentiellement « aidés au projet ». Toutes ces structures, il faut le remarquer, disposent d'un lieu de représentation. Deux structures nomades de théâtre, enfin, bénéficient ou bénéficiaient jusqu'à il y a peu d'un contrat-programme. L'Infini théâtre (123.946 € de la CF), basé à Bruxelles mais actuellement en résidence à Namur, et peu présent sur les scènes bruxelloises ces dernières années, doit, lui, conjuguer un travail d'expérimentation et de recherche avec une ouverture au plus large public ; l'Ensemble théâtral mobile, qui en 2001 recevait encore 99.157 €, a vu son contrat-programme cassé. On voit que les missions accordées à ces structures (négociées avec elles, il faut le rappeler) sont très variées, le souci qui a présidé à cet ordonnancement semblant être de satisfaire la diversité des pratiques et des spectateurs. On y discerne deux tendances un peu contradictoires : les structures dont on escompte qu'elles développent la recherche et l'expérimentation, et celles qui doivent satisfaire « un large public » – parfois réunies. Presque tous ces contrats-programmes contiennent enfin, en dehors des données variables en termes de nombre de représentations ou de créations (qui ne sont pas, d'ailleurs, fonction de la subvention attribuée), des clauses (ou des souhaits) d'accueil de compagnies aidées au projet, et la mise à leur répertoire de textes d'auteurs belges de langue française. Cette présence correspond au souci de l'institution de rencontrer les exigences émises dans les années 90 par les compagnies aidées au projet, et par les auteurs, d'une plus grande reconnaissance.

Ne disposant pas, ou pas encore, de contrats-programmes, une série d'autres structures reçoivent cependant des subventions « récurrentes », comportant en général une « aide au fonctionnement ». Ces subventions s'établissent dans la plupart des cas à des niveaux moindres, en dessous de 100.000 €. Il ne sera pas fait le détail ici de ces subventions. Les structures qui les reçoivent représentent, là encore, des pratiques très diverses. On y trouve des troupes disposant d'un lieu, comme le Théâtre de Quat' sous, le Magic Land Théâtre, le Théâtre du Grand Midi, et jusqu'il y a peu Le Public (qui faisait exception en termes de subvention dans cette catégorie, non seulement par son positionnement antérieur de « théâtre [plus] privé [que les autres] », mais aussi puisqu'il avait reçu, en 2001, 245.414 € de la Communauté française), et des structures sans lieux accueillies par d'autres, comme Improcom (qui organise les matches de la ligue d'improvisation théâtrale), le théâtre du Sygne, le théâtre Jacques Gueux, Biloxi 48… Dans cette même catégorie, on trouve également à Bruxelles trois des structures regroupées sous le nom de « vieux jeunes » (parce qu'étant « aidés au projet » et en attente de contrats-programmes depuis de longues années), Aucun mérite (Charlie Degotte), Par-delà (Pascal Crochet) et le Théâtre des deux eaux (Xavier Lukomski). Enfin, le Théâtre Marni est subventionné de manière récurrente dans un but exclusif d'accueil de spectacles, et Del-Diffusion est une structure de production de spectacles qui se jouent en extérieur (à Villers-la-Ville en particulier, pendant l'été). Comme dans la précédente, on trouve dans cette catégorie des structures très anciennes et toutes récentes, des pratiques « de recherche » et des formes destinées « au public le plus large ». La cohérence du soutien politique se trouvera dès lors plus facilement dans l'idée de diversité – ou

d'homologation d'ue situation donnée – que dans des choix esthétiques particuliers.

On entre ensuite dans le vaste domaine des compagnies « aidées au projet ». Entre 1999 et 2001, sur l'ensemble de la Communauté française, un peu plus d'une quarantaine ont été aidés chaque année, pour un nombre équivalent de projets refusés. Le nombre de projets aidés reste plus ou moins stable ces trois dernières années, mais il serait à mettre en comparaison avec le nombre de projets aidés il y a une dizaine d'années. Le budget global qui y est accordé est de 1.289.000 € depuis 2000. La subvention moyenne est de ± 30.000 € par projet durant ces trois années[31]. Si l'on y regarde de plus près, il y a évidemment de grandes disparités. Des structures ayant fait leurs preuves, et travaillant parfois depuis longtemps, comme Point zéro, Transquinquennal, Canadair, Trimaran (Ingrid Von Wantoch-Rekowski), Groupe Kuru (Virginie Jortay) émargent en effet, parfois parce qu'elles le désirent, à l'aide aux projets ; d'autres plus récentes, mais rencontrant un certain succès, comme Utopia (Armel Roussel), ont été rapidement soutenues de manière assez importante (relativement s'entend). Le soutien aux premiers projets s'établit, lui, en général entre 5.000 et 20.000 €. Même pour un spectacle à petite distribution, c'est fort peu. À l'inverse des structures théâtrales contrat-programmées ou subventionnées de manière récurrente, de manière générale, on trouve peu de pratiques « classiques » ou « populaires » dans les projets aidés. Sont « privilégiés » – si l'on peut dire, vu les montants accordés – dans ce secteur les démarches de recherche, d'expérimentation, ou novatrices. Théorique vivier du futur (où certains s'étiolent faute de moyens), l'aide aux projets paraît bien aussi être la prison de ceux qui ne se résolvent pas à faire des concessions au « populaire ».

Au niveau francophone, malgré le fait que le budget du théâtre pour adultes soit comparativement plus important que celui des autres arts du spectacle, c'est sans doute dans ce secteur qu'est le plus durement ressentie la dichotomie entre le temps de l'institution et celui de la création. En dehors de l'évolution du budget, freiné ces dernières années par la mauvaise santé financière de la Communauté, la recherche permanente de compromis et de consensus semble jouer dans ce retard par rapport au mouvement du secteur lui-même. On a vu plus haut quelles crises agitent conséquemment le milieu du théâtre, qui a le sentiment d'être oublié, de ne pas être accompagné, et de n'être pris en compte que trop tard.

À travers le décret sur les arts de la scène, la Communauté flamande reconnaît depuis le 1er juillet 2001 six structures d'art dramatique (sur 38 au total en Flandre), qui reçoivent chacune une subvention structurelle pour quatre ans. La plus grande est sans aucun doute le KVS/Bottelarij, qui a comme mission de présenter le répertoire flamand et international. En raison des travaux dans leur propre bâtiment rue de Laeken, le KVS est momentanément relogé au Bottelarij (Molenbeek). Depuis deux ans, une nouvelle équipe a succédé à Franz Marijnen, qui donne un tout autre sens à la notion de théâtre de répertoire. Le KVS/Bottelarij reçoit une subvention structurelle de la Communauté flamande qui s'élève à 1.611.307 €. Il reçoit par ailleurs une subvention de la VGC de 545.365 € et, de la Ville de Bruxelles, 1.195.094 €. Un subside pour son relogement de 307.387 € lui a en outre été accordé par la Communauté flamande[32]. Par ailleurs, cinq compagnies – chacune avec son propre profil et son propre fonctionnement – sont aidées structurellement. La Needcompany présente, dans une esthétique qui lui est propre, aussi bien le répertoire que ses propres textes, dans des productions qui sont souvent tournées vers l'international. À Bruxelles, son travail peut être vu au Kaaitheater. La compagnie reçoit 644.523 € de la Communauté flamande, et souvent également des subventions internationales (en 2001 : 24.789 €). Le groupe Dito'Dito est fort tourné vers la ville, son travail a un fort impact social, ils ont un partenariat unique avec la compagnie francophone Transquinquennal, et présentent beaucoup d'œuvres écrites par et pour eux. Leurs représentations ont lieu dans différents espaces, aussi bien au Bottelarij/KVS qu'au Kaaitheater, au Beursschouwburg ou dans le cadre du KunstenFESTIVALdesArts – ainsi que dans des théâtres francophones, comme le Théâtre de la Balsamine, le Théâtre Les Tanneurs et même le Théâtre National. Ils reçoivent 396.629 € de la Communauté flamande et 30.986 € de la VGC. Depuis deux ans, ils bénéficient également de moyens financiers pour les projets socio-artistiques (en 2001 : 30.986 € de la Communauté flamande, ainsi que des aides provenant du SIF-Fonds de la VGC). Alibi – une compagnie réunie autour de la personnalité de Pat Van Hemelrijck (ancien membre du groupe Radeis) présente une sorte de « théâtre d'objets » où l'humour est toujours très présent. Elle possède son propre espace et crée parfois des pièces conçues pour l'espace public. Elle reçoit 198.314 € de subventions annuelles de la Communauté flamande. Le travail de l'Ensemble Leporello (396.629 € de la Communauté flamande) est visible aussi bien en Flandre qu'en Wallonie, et il a déjà été plusieurs fois invité dans des théâtres francophones, par exemple aux Halles de Schaerbeek. Enfin il y a le théâtre jeune public Bronks, une structure unique en matière de production et de présentation de théâtre pour enfants et pour jeunes. Il existe des projets concrets de construction d'un théâtre qui leur serait destiné, mais ils sont pour le moment nomades, avec des représentations entre autres dans certains centres communautaires et au Palais des Beaux-Arts. Ils reçoivent des subventions annuelles de 619.733 € de la Communauté flamande et 42.141 € de la VGC. À côté de ces compagnies théâtrales aidées structurellement, un nombre limité d'autres compagnies actives à Bruxelles, De Parade, Bronstig Veulen, Tristero, Het Bordes, de Ontmoeting, Alkyonis (qui présente du théâtre et de la danse), et des individus tels que Bernard van Eeghem, Kris Verdonck (Fyke), qui sont sans aucun doute les plus connus, reçoivent de temps à autre une aide au projet.

[31] Chiffres communiqués par le service du théâtre de la CF.

[32] Au moment d'imprimer cette étude, beaucoup d'agitation avait lieu autour du fait que la Ville de Bruxelles venait d'annoncer la diminution des subventions 2003 du KVS. L'échevin De Lille, responsable des affaires flamandes, a diminué les subventions 2003 du KVS de près de 400.000 €, pour obliger la Communauté flamande, la Commission communautaire flamande et les autres communes de l'agglomération à prendre leurs responsabilités dans le financement du KVS. Le budget du KVS représentait en effet 97 % du budget de la Ville pour la culture flamande. De Lille, qui est par ailleurs président du Conseil d'administration du KVS, a reçu à ce sujet de nombreuses réactions indignées de la part d'autres organisations culturelles flamandes.

Pour revenir au subventionnement et aux missions du théâtre francophone, il faut traiter à part le cas du théâtre jeune public, comme on l'a vu régi par un autre décret, et fonctionnant dans une économie très différente. Le centre dramatique jeune public bruxellois, « Pierre de lune », (missions de promotion, de sensibilisation, pédagogiques, à travers notamment la programmation) a reçu ainsi en 2001 de la Communauté française 198.314 € pour son fonctionnement. Les compagnies conventionnées (c'est-à-dire disposant d'un contrat-programme), dont aucune ne dispose d'un lieu de représentation fixe, mais qui ont par contre souvent un équipement mobile et une équipe technique permanente, nécessité par leurs incessantes tournées, parfois dans des lieux mal équipés (écoles…), reçoivent, à la notable exception du Théâtre de Galafronie (347.050 € de la CF en 2001) des subventions généralement inférieures à celles des théâtres pour adultes (entre 54.550 € et 123.977 €). Quant aux aides au fonctionnement des compagnies agréées, elles s'établissent entre 24.795 € et 74.385 €. Enfin, les aides aux projets dans ce secteur (49.590 € au total) ne dépassent pas les 9.918 € et sont souvent inférieures[33]. Il faut relever enfin le problème posé par la danse destinée au jeune public, qui a commencé ces dernières années à se développer en Communauté française, mais se trouve dans une espèce de « no man's land », le décret sur le théâtre pour l'enfance et la jeunesse traitant, justement, du théâtre, et la Commission de la danse rendant prioritairement ses avis sur des productions professionnelles pour adultes.
Le théâtre flamand pour l'enfance et la jeunesse est quant à lui entièrement intégré dans le décret, et ne connaît pas de réglementation séparée. Bronks est la seule et unique structure dans ce domaine à Bruxelles (voir plus haut) – nous ne tenons pas compte de certains groupes semi-professionnels ou amateurs actifs sur ce point qui peuvent parfois être vus dans les centres communautaires.

Quant à la forme francophone particulière qu'est le théâtre-action, elle est principalement représentée à Bruxelles par deux structures reconnues comme telles, le Brocoli théâtre et le Collectif 1984, qui reçoivent respectivement 74.368 € et 24.789 € de fonctionnement annuel. Une troisième structure, le Théâtre du public, basée à Bruxelles, opère principalement en Wallonie.

Au niveau de la danse, même si le Centre chorégraphique de la Communauté française est basé à Charleroi, son rôle indirect sur Bruxelles reste important. Une bonne part de son budget (pour le dernier contrat-programme, 2.479.543 € sur cinq ans) devant être en effet consacrés à des coproductions, et la plupart des compagnies de danse francophones opérant à Bruxelles, il reste le premier coproducteur pour la danse à Bruxelles. L'emploi « provisoire » de la Raffinerie, en attendant les derniers travaux y autorisant la présentation officielle de spectacles, a montré de quelle utilité pouvait être l'outil comme lieu de travail et de présentations de try-outs – ce malgré l'exiguïté des studios et l'inadaptation de certains locaux. Les chorégraphes bruxellois en attendent en tout cas beaucoup, si la position de Charleroi/Danses, très sollicitée par sa fonction de « compagnie » et l'aménagement d'un nouveau lieu à Charleroi, « les Écuries », reste peu claire jusqu'ici quant au devenir du lieu, pour lequel, rappelons-le, le Plan K (lequel ne reçoit plus aujourd'hui de subvention à son propre titre) jouit d'un bail emphythéotique.

Les sept compagnies de danse actuellement contrat-programmées par la Communauté française (Michèle-Anne De Mey, José Besprosvany, Mossoux-Bonté, Pierre Droulers, Tandem/Michèle Noiret, Thor/Thierry Smits et As Palavras/Claudio Bernardo), sont toutes basées à Bruxelles (As Palavras, en résidence à Mons, a son siège social à Bruxelles et est régulièrement présent au Théâtre Marni). L'ordonnancement entre ces compagnies, fondé auparavant sur l'ancienneté de leur reconnaissance et, au début de la création des contrats-programmes en danse, sur un soutien supérieur à Michèle-Anne De Mey, a été modifié depuis 2001, sur base des résultats obtenus lors du contrat-programme précédent. Tandem est aujourd'hui la compagnie la mieux soutenue, avec 272.749 € par an ; quatre autres reçoivent aujourd'hui 247.893 € par an (De Mey, Mossoux-Bonté, Thor et Droulers) ; Claudio Bernardo et José Besprosvany reçoivent respectivement 148.736 € et 99.157 € (avec, pour ce dernier, la possibilité de demander des aides aux projets). Nadine Ganase, contrat-programmée de 1997 à 2000, et n'ayant pas rempli son contrat notamment en termes de nombre de représentations, a encore reçu 49.872 € en 2001, le temps d'apurer son fonctionnement, mais dépend aujourd'hui de l'aide au projet – si elle le désire. Les contrats-programmes correspondent à bien des égards à ceux conçus pour le théâtre, avec un nombre de représentations exigées beaucoup moindre (la diffusion de la danse restant difficile), et des exigences en matière de représentations en Communauté française plus précises, afin d'éviter des abus observés auparavant, de compagnies qui ne jouaient plus qu'à l'étranger.

Les aides au projet en danse, dont le montant global reste très limité (247.893 € en 2001), comme le nombre (14 en 2001, dont 12 pour des compagnies bruxelloises) ressortissent à une logique similaire à celle du théâtre. Il faut, comme pour le théâtre, distinguer l'aide au premier projet des aides suivantes. Le montant de la subvention attribuée pour un premier projet peut varier entre 1.240 € et 7.440 €, en fonction du nombre de danseurs professionnels impliqués dans le projet. On est donc loin des budgets accordés aux premiers projets théâtraux. Les aides suivantes sont variables, mais plafonnent en général à 45.000 €.
On retrouve parmi ces compagnies subventionnées au projet entre 1999 et 2001 d'une part des artistes qui ont déjà une longue carrière, mais n'ont pas encore réussi à véritablement « percer » au niveau du marché, comme Félicette Chazerand, Enzo Pezzella, Joanne Leighton, Bud Blumenthal ou Patricia Kuypers, et des ex-interprètes de compagnies contrat-programmées comme Fatou Traoré, Olga De Soto, Karine Ponties, Matteo Moles, Fernando Martin, Gilles Monnart, Mauro Paccagnela, Julie Bougard, qui ont déjà à leur actif un certain nombre de spectacles, et dont la carrière est parfois très prometteuse.

Nous avons déjà écrit à plusieurs reprises que le secteur flamand de la danse est fort présent à Bruxelles. Des dix-neuf structures de danse reconnues structurellement en Flandre – nous ne tenons pas compte du Ballet van Vlaanderen pour l'instant –, quatre se trouvent à Bruxelles :

[33] Chiffres communiqués par Catherine Simon et par la CTEJ.

Rosas, Ultima Vez, Damaged Goods et Zoo. Rosas, la compagnie d'Anne Teresa De Keersmaeker existe depuis vingt ans, et est sûrement à l'origine de développement de la danse en Flandre. Ceci est encore renforcé par l'existence de l'école de danse PARTS, sous la direction artistique d'Anne Teresa De Keersmaeker. Au cours de cette période, celle-ci a construit un répertoire propre très solide, reconnu et apprécié internationalement. Rosas est en résidence à la Monnaie, et a développé sa propre infrastructure à Forest – surtout avec ses propres moyens. Les dernières années, Rosas a aussi développé des projets à forte dimension sociale (par exemple le « Bal Moderne » et des ateliers de danse pour le quartier), ou visant à soutenir une nouvelle génération de danseurs/chorégraphes (productions d'ateliers de recherche, Summer studios…). Rosas reçoit une subvention annuelle de la Communauté flamande de 1.289.046 €. Elle reçoit de plus des crédits internationaux (en 2001, 99.157 €). Ultima Vez, la compagnie dirigée par Wim Vandekeybus, a développé un langage chorégraphique qui lui est propre, physique, fort, avec une fréquente utilisation de films et de musique, qui a aussi une grande résonance internationale. Pendant des années, Ultima Vez était en résidence au KVS, avec lequel une collaboration intense se réinstaure après la rupture d'il y a quelques années. La compagnie reçoit 669.312 € de subventions annuelles, et peut compter sur des crédits internationaux (en 2001: 74.368 €) de la Communauté flamande. Elle reçoit en outre 37.284 € de la VGC. Damaged Goods est une tout autre histoire. Sous la direction de la chorégraphe américaine Meg Stuart, elle a développé une œuvre où la danse, les arts plastiques, l'architecture et la musique sont réunis de façon unique. Damaged Goods est en résidence au Schauspielhaus de Zürich, sous la direction de Christoph Marthaler, et à la Volksbühne de Berlin. Ils ont également longtemps été en résidence au Kaaitheater, qui présente toujours le travail de Meg Stuart à Bruxelles. Damaged Goods reçoit depuis 2001 une subvention annuelle de 495.786 € de la Communauté flamande, et a reçu la même année 24.789 € de la VGC. La quatrième compagnie, Zoo, est sous la direction du chorégraphe suisse Thomas Hauert, qui a notamment dansé chez Rosas. Ils obtiennent également, depuis 2001, une subvention structurelle de 136.341 €, et des subventions internationales limitées. Ils ont également reçu une petite aide au projet de la VGC en 2001 (3.718 €). Leur travail peut être vu à Bruxelles au Kaaitheater, et sur de nombreuses scènes internationales.

Outre les compagnies de danse soutenues de manière structurelle, un nombre toujours croissant de nouvelles compagnies sont basées à Bruxelles. Les étudiants diplômés de PARTS – bien qu'ils viennent de tous les coins du monde, nombre d'entre eux restent à Bruxelles après leurs études – en fournissent une bonne partie, tout comme les danseurs qui ont travaillé dans de grandes compagnies (Rosas, Ultima Vez, Damaged Goods, Ballets C. de la B., Jan Fabre). Il s'agit donc d'une communauté très internationale et hétérogène, une dynamique sensible également du côté francophone. En 2002, 22 compagnies de danse bruxelloises – sur les 34 que compte la Flandre – ont fait une demande d'aide au projet auprès de la Communauté flamande. Une série de noms, Alkyonis, Edward, Maquette XXX, Vlinderboom en Stinkzwamexperimenten, Vanity, JoJi Inc., Krul, Kobalt Works, Visit, Continuum, Aquilon, ont au cours des trois années examinées reçu au moins une fois une aide. D'autres noms, qui jusqu'en 2001 n'avaient pas encore reçu de subventions de la Communauté flamande, mais ont parfois déjà acquis leur propre lieu, sont Random Scream, AER, Amgod, Un œuf is un œuf, Surfistas A CiotaT, La Oca Loca. Cette liste n'est certainement pas complète et évolue tout le temps, par exemple il y avait beaucoup de nouveaux noms dans les demandes d'aides au projet pour 2002, parmi lesquels Ennesima, Kwaad Bloed, Les Ballets du Grand Maghreb et Peeping Tom, qui ont obtenu un soutien. En 2002, les sommes accordées à ces projets se situaient entre 47.100 € et 27.270 €. Du côté de la VGC également, un certain nombre de ces projets reçoivent un soutien, avec des montants très inférieurs, entre 6.200 € et 2.500 €. Hans Van Den Broeck (ex-Ballets C.de la B.) s'est entre-temps aussi installé à Bruxelles et met sur pied sa propre structure. Pour la plupart d'entre eux, il existe à Bruxelles un problème réel de diffusion et de présentation de leurs productions. Le Beursschouwburg et Werkhuizenproducties/Rosas suivent ce travail au plus près. Occasionnellement, il peut y avoir des présentations dans des centres communautaires, à Recyclart, aux Bains : : Connective ou ailleurs encore, et parfois sur des scènes francophones.

Au niveau du cirque, des arts forains et de la rue, dont la reconnaissance est toute récente, deux structures bruxelloises (sur neuf en Communauté française), Feria Musica et la Fête des fleurs, sont reconnues de manière « généralement récurrente ». Feria Musica est de fait la structure la mieux subventionnée en Communauté française à ce niveau… avec 49.578 €. La Fête des fleurs, biennale, reçoit pour sa part 12.394 €. Les aides à la création, qui ont concerné cinq structures bruxelloises sur huit projets aidés, s'établissent entre 7.436 € et 14.873 €. Quatre festivals et actions de promotion ont en outre été soutenus en 2001, pour des montants entre 6.197 € et 12.394 €.

Si le ministère de la Communauté française n'a pas de section consacrée au « spectacle musical », l'intervention du service de la musique (commission des musiques classiques et commission des musiques non classiques) sur les spectacles tels qu'entendus par cette étude n'est pas négligeable pour autant. C'est souvent cette intervention qui permet les créations musicales originales, fréquentes pour les spectacles de danse, et les rares expériences de théâtre musical ou d'opéra de chambre menées du côté francophone. Les montants sont cependant limités : au niveau des musiques non classiques, entre 1999 et 2001, les bourses d'aide à la composition s'établissaient généralement à 2.478 €, et les aides à la création musicale pour le théâtre ou la danse ne dépassaient pas 12.394 €.

Au niveau flamand, il n'existe qu'une organisation bruxelloise structurellement reconnue en tant que théâtre musical : Corban. Walter Verdin, le coordinateur artistique, est musicien, vidéaste – il a réalisé entre autres divers films de danse, et a collaboré à nombre de productions théâtrales, notamment de Guy Cassiers (Rotheater, Rotterdam) – et produit des spectacles de théâtre musical, dans lesquels ces éléments sont fréquemment mêlés. Il ne s'agit en aucun cas ici d'opéra classique ou contemporain, sa musique se situant plutôt dans le genre pop. Les productions de Corban sont présentées chez Nadine depuis deux ans. Corban

reçoit 136.341 € de la Communauté flamande. Le théâtre musical est présent dans le programme du Bottelarij/KVS (par exemple Het Muziek Lod) et, très explicitement – mais souvent en tant qu'opéra contemporain – dans le programme du KunstenFESTIVALdesArts. Sur ce point la Communauté flamande peut également intervenir à travers son système d'honoraires accordés à des auteurs ou compositeurs pour des commandes d'œuvres.

Si le nouveau décret des arts de la scène francophone prévoit une instance d'avis « interdisciplinaire », il n'existe pas encore de budget spécifique qui soit consacré aux initiatives de ce type. La Chapelle des Brigittines est un des seuls lieux à Bruxelles qui s'affirme comme « interdisciplinaire » (l'emploi des termes de « centre d'art contemporain de la voix et du mouvement », qui permet d'éviter les habituelles oppositions danse-théâtre-musique, est à ce titre significatif), mais les aides reçues de la Communauté française sont accessoires, par rapport au soutien de la Ville de Bruxelles (247.893 € en 2001). Le cas de L'L (depuis cette saison, « Théâtre de L'L », avec une programmation étendue sur l'année entière), est plutôt celui d'un lieu qui se définit comme « multidisciplinaire », et dont le subventionnement (123.946 € en 2001) dépendait jusque-là un peu par hasard du secteur de la danse.

L'aspect multidisciplinaire, du côté flamand, se retrouve en particulier dans le travail des centres d'arts. Les centres d'arts présentent, coproduisent et produisent des formes artistiques parfois très différentes, avec une insistance sur les arts du spectacle et la musique. Trois à Bruxelles sont structurellement reconnus : le Kaaitheater, le Beurs-schouwburg–BSBbis et Nadine. On pourrait – en tenant compte de toutes les différences – également y inclure le fonctionnement d'organisations telles que Recyclart, Les Bains : : Connective – bien qu'elles ne soient pas (encore) reconnues par la Communauté flamande, entre autres en raison de leur caractère bilingue.

Le Kaaitheater est le plus grand centre d'arts à Bruxelles, avec ses deux infrastructures : le Kaaitheater (ancien Lunatheater) et les Kaaitheaterstudio's. Son histoire remonte à vingt ans et a commencé en 1977 avec un festival, sous la direction de Hugo De Greef. Après 1985, l'asbl Kaaitheater fusionna avec l'asbl Schaamte – une organisation d'artistes comprennent entre autres Radeis, Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Lauwers… – et se vit attribuer un fonctionnement annuel. Il dispose maintenant d'endroits fixes avec le Lunatheater – où est présenté le travail de plus grande envergure – et les Kaaitheaterstudios – où ont lieu le travail de plus petite envergure et l'expérimentation. Le travail du Kaaitheater est caractérisé par le lien entretenu avec certains artistes et la longue durée pendant laquelle leur travail est suivi. L'œuvre de Josse De Pauw, Needcompany, The Wooster Group, Jan Ritsema, Gerardjan Rijnders… est ainsi déjà présentée depuis des années. En plus de la part importante de théâtre néerlandophone, le Kaaitheater suit aussi les développements spécifiques des scènes internationales, mais dans les deux cas des choix très clairs sont faits sur les parentés artistiques. Une même politique est menée en matière de danse : Rosas, Damaged Goods et plus récemment Zoo sont présents en permanence dans le programme. Au niveau international, le Kaaitheater a réalisé un travail de pionnier, en introduisant la génération des années 90 (Raimund Hooghe, Boris Charmatz, Jonathan Burrows, Emio Greco…) Du point de vue de la musique, on retrouve comme constante des ensembles musicaux contemporains comme Ictus, le Blindman quartet, Anima Eterna et Walter Hus, à côté de formes musicales plus expérimentales. Le Kaaitheater reçoit des subventions structurelles de la Communauté flamande qui s'élèvent à 1.239.467 €. En outre, il bénéficie d'un important subside de 548.714 € pour la gestion de l'infrastructure, en sus des subventions pour l'acquisition du Kaaitheater (1.120.441 €). Les Kaaitheaterstudios appartiennent à la Communauté flamande. La structure reçoit en outre une subvention annuelle de la VGC de 277.640 €.

Le Beursschouwburg - BSBbis est sans aucun doute le plus vieux centre d'arts de Flandre – bien qu'il ne soit reconnu sous cette appellation que depuis 2001. Le bâtiment de la rue Orts a ouvert en tant que Beursschouwburg en 1965, et était dans les années 60 et 70 « the place to be » du renouveau du paysage flamand des arts de la scène. Dans les années 90, il développa un travail fortement tourné vers le social, avec une attention particulière pour la dégradation urbanistique de la ville, dans l'esprit du travail mené autour de l'Hôtel Central, ou de celui de groupes actifs par rapport à la capitale, comme Nova et City mine(d). Depuis la fin des années 90, le travail s'est de nouveau concentré sur l'artistique pur. Il est dirigé vers la découverte et la fonction de « passe-plats » ; de nouveaux noms d'artistes en matière de théâtre, de danse et de musique y trouvent une scène, sont suivis pendant une période limitée à deux ans, et puis sont relâchés, pour continuer de façon autonome ou en partenariat avec d'autres structures (par exemple le Kaaitheater). Depuis deux ans, le Beursschouwburg est temporairement relogé au BSBbis, rue de la Caserne, pour cause de travaux dans le bâtiment de la rue Orts, qui appartient à la Communauté flamande. La réouverture du Beursschouwburg est prévue pour la saison 2003-2004. Il reçoit une subvention structurelle de 842.837 € de la Communauté flamande. Le Beursschouwburg organise également le festival annuel de musique « Klinkende Munt » (ancien Mallemunt), pour lequel il reçoit des moyens supplémentaires. La structure reçoit en outre une subvention annuelle de la VGC de 185.920 €.

Nadine est le plus petit des trois, et est structurellement reconnu depuis 2001. Cette structure a grandi à partir de l'ancien Plateau. C'est un lieu où les artistes peuvent créer des œuvres très spécifiques, et où le processus de création est aussi important que le produit. La structure est active dans de nombreux domaines artistiques et s'intéresse plus particulièrement aux formes non conventionnelles. Nadine reçoit une subvention structurelle de 223.104 € de la Communauté flamande et était jusqu'en 2000 soutenue également par la VGC.

L'asbl Paleis, successeur de l'ancienne « Kunst- en Cultuurverbond », qui devait garantir la présence flamande dans la structure parastatale du Palais des Beaux-Arts, est un peu à part. À côté de sa programmation en musiques du monde, l'asbl propose surtout des représentations de danse. On ne sait pas encore très bien comment elle va réussir à

survivre aux grandes réorganisations qui ont lieu au Palais des Beaux-Arts. L'asbl Paleis reçoit une subvention de fonctionnement annuelle de 365.809 € de la Communauté flamande.

Le KunstenFESTIVALdesArts, enfin est soutenu financièrement par les deux Communautés, chacune ayant un rôle propre. La première édition se déroula en 1992. Pour des raisons financières, le festival s'est vu contraint durant une période donnée à se tenir tous les deux ans. Actuellement, il a lieu tous les ans au mois de mai. Outre le rôle important qu'il joue dans le domaine de l'opéra contemporain, et la dimension internationale des productions de théâtre et de danse qu'il présente, il se positionne vis-à-vis du public comme un événement qui invite à découvrir des nouvelles personnalités de la création aussi bien que des cultures des différents continents. De ce point de vue, il se distingue d'autres festivals européens plus importants qui présentent le plus souvent les tendances dominantes du théâtre contemporain et de la danse. Chaque année, le festival coproduit une série de productions francophones et flamandes. Il se déroule dans différents théâtres, francophones et flamands, collaborant à des degrés variables. Le KunstenFESTIVALdesArts bénéficie d'un subside structurel de 867.625 € de la Communauté flamande, d'un subside de 309.866 € de la Communauté française, et reçoit 148.736 € de la VGC.

Pour ce qui concerne le Vlaams Theater Instituut, nous avons détaillé ailleurs la question (cf. Ch. VI, point 3). La Communauté flamande lui octroie un subside annuel de 917.203 €.

Les centres culturels de la Communauté française sont également des lieux « multidisciplinaires » par définition. Apprécier en détail ce qu'ils consacrent financièrement aux « arts du spectacle » est malaisé, parce qu'ils opèrent généralement aussi au niveau des arts plastiques, de la musique et de l'animation socioculturelle. Le « centre culturel européen » que sont les Halles de Schaerbeek a consacré une énergie certaine aux arts du spectacle, à travers ses partenariats avec de grandes institutions (la Monnaie, Charleroi/Danses…), dans l'attention remarquable accordée au théâtre jeune public et au nouveau cirque, dans la programmation propre de spectacles pour adultes, plus épisodique, et à travers l'organisation d'événements à caractère souvent festif et inter- ou multidisciplinaire. Les Halles recevaient en 2001 818.048 € de la Communauté française, 79.325 € de la Cocof et 24.789 € de la commune de Schaerbeek. Le centre culturel Le Botanique s'était récemment désengagé des arts du spectacle tels que nous les entendons ici, créant un vide et un mécontentement certains du secteur : il paraissait en effet étrange que le centre culturel « de la Communauté française », et le mieux doté du point de vue financier, abandonne des domaines considérés comme aussi importants, et ce quelle que soit la qualité de la programmation musicale et en arts plastiques. Malgré l'aspect peu fonctionnel des salles du Botanique, le lieu a en effet joué un rôle d'accueil et de programmation indéniable pour le théâtre et la danse au cours des quinze dernières années. Le Botanique recevait en 2001 2.280.620 € de la Communauté française. Parmi les autres centres culturels francophones bruxellois, trois – la Vénerie à Boitsfort, l'Espace Senghor à Etterbeek et le Jacques Franck à St-Gilles – jouent un rôle particulièrement important, non seulement pour la jeune création francophone, mais aussi dans leur ouverture aux cultures du monde : ils sont à ce titre des passerelles primordiales vers les communautés étrangères vivant à Bruxelles. La Vénerie et l'Espace Senghor recevaient chacun en 2001 115.270 € de la Communauté française, ainsi que des subsides communaux et de la Cocof, dont nous n'avons pas reçu le détail ; le Centre Jacques Franck recevait en 2001 111.552 € de la Communauté française, 36.390 € de la Cocof et 247.893 € de la commune de Saint-Gilles.

Bien que l'action de l'Ancienne Belgique concerne essentiellement, voire exclusivement, le domaine de la musique non classique, ce qui n'est pas du ressort de cette étude, il convient pourtant d'en faire mention, pour avoir un aperçu complet du paysage de la scène flamande à Bruxelles. L'AB, dans les années 70, constituait la riposte politique de la Flandre à l'acquisition par la Communauté française du Botanique. Ici aussi, la Communauté flamande comme la VGC (74.368 €) lui octroient des subsides.

Les centres communautaires (Gemeenschapcentra) dépendent de la Commission communautaire flamande. Ils forment un réseau d'institutions pluralistes locales de la Communauté flamande à Bruxelles. Leur tâche est d'améliorer la qualité de la vie dans la ville. Ce rapport à la société est traduit différemment par chaque centre, en rapport avec la réalité locale. L'identité flamande n'est pas le but, mais le point de départ. Dans chaque commune se trouve un centre communautaire, qui joue le rôle de point de rencontre de la Communauté flamande, du monde associatif et du citoyen. La dotation totale de la VGC aux centres communautaires est de 3.299.884 €. Quinze d'entre eux ont une programmation à l'intention des écoles. Certains, comme Den Dam à Auderghem et Kontakt à Woluwé-Saint-Pierre, programment l'offre néerlandophone dans le centre culturel communal. D'autres ont leur propre programmation de petites formes de théâtre et de danse, comme De Markten, Everna, De Zeyp, De Linden, Nekkersdal, De Pianofabriek, Ten Weyngaert… La plupart ont aussi une programmation musicale, offrent des facilités de répétition, ou louent leur lieux à d'autres organisateurs (par exemple De Kriekelaar, à Schaerbeek).

5. Zones incontrôlées : le spectacle privé et les projets alternatifs

Dans ce territoire assez quadrillé, il subsiste pourtant des zones hors du contrôle des autorités publiques. Le spectacle dit « privé » et les modes de représentation/de production alternatifs, rétifs à toute inscription dans une structure *ad hoc*, existent en effet à Bruxelles, bien que dans une moindre mesure que dans d'autres grandes villes.

La notion de spectacle « privé » doit faire l'objet d'un certain éclaircissement. Selon certains (Bogen et Collard, 1996), le spectacle « privé » serait inexistant à Bruxelles au sens

commun du terme : synonyme de projet basé sur le profit, d'entreprise commerciale sans subventions, préoccupée principalement par le nombre de spectateurs, avec une programmation liée au rendement. En revanche, toujours suivant les mêmes auteurs, presque toutes les structures à Bruxelles pourraient être considérées comme telles, dans la mesure où elles sont quasiment toutes des asbl, qu'elles soient subventionnées ou pas. Les seuls « établissements d'utilité publique » en effet sont le Théâtre Royal du Parc et le Théâtre National. Nous avons déjà évoqué le statut particulier du Palais des Beaux-Arts, une nouvelle société anonyme de droit public à finalité sociale, unique en son genre. À l'examen, on s'aperçoit par ailleurs que des structures ayant ou ayant eu la réputation d'être privées, comme le Théâtre Le Public, l'Adac ou le Théâtre de la Toison d'Or, ont reçu, voire reçoivent encore des subventions à différents titres. Les montants perçus semblent cependant, par rapport aux chiffres d'affaires supposés desdites structures, minoritaires – mais c'est également le cas de certaines structures « subventionnées » qui tournent beaucoup et reçoivent des coproductions à l'étranger… Où situer, par ailleurs, un théâtre subventionné « de divertissement » comme le Théâtre des Galeries ? Et les nombreux cafés-théâtres dont les fonds proviennent principalement de l'aspect « café » de leurs noms – mais dont certains reçoivent des subventions ? Il semble bien en fait que la notion de « privé » à Bruxelles soit plutôt liée au mode de communication, et surtout de fonctionnement interne des structures, qu'à leur rapport ou non à une autorité publique, ou au contenu artistique de leur programmation. Seraient dès lors « privées » les structures qui comptent *d'abord* sur elles-mêmes pour exister, pourraient envisager de continuer à produire des spectacles sans soutien public, mais ne le refuseraient pas pour autant. Si l'on accepte cette définition, les initiatives de ce type à Bruxelles ne seraient pas rares. Outre les cafés-théâtres, l'Adac, Le Public (jusqu'à il y a peu) et le Théâtre de la Toison d'Or, on trouverait dans ce registre des structures vouées à l'accueil aussi différentes que le centre culturel d'Auderghem ou Bulex, les Tréteaux de Bruxelles ou l'espace Cré-action, l'Espace Scarabeus ou le Kan'H, et des formes de spectacle ne correspondant pas aux critères des autorités, comme le ballet néo-classique (la Compagnie David Sonnenbluck en est un exemple) ou la comédie musicale « populaire » (le comédien-danseur-animateur Sam Touzani, rendu célèbre par la télévision, a fait notamment une expérience dans ce sens)… Ne travaillant pour la plupart pas sur une base de star system, (sauf peut-être dans le cas de l'Adac et du centre culturel d'Auderghem, qui programment des pièces françaises avec des vedettes de cinéma), mais escomptant de leurs recettes propres le principal de leurs bénéfices, et étant de ce fait assez indépendants de l'avis des différentes autorités. Il faut remarquer que ces initiatives ne sont pas imperméables à ce qui se fait du côté du spectacle subventionné : ainsi, les artistes qui travaillent au Public depuis sa création ont généralement fait leurs premières armes dans des compagnies ou théâtres subventionnés.

D'une certaine manière à l'opposé de ces initiatives qui comptent sur le système commercial pour asseoir ou garder leur indépendance, certains artistes ou groupements préfèrent délibérément rester dans la marge, ne recherchent pas de reconnaissance des pouvoirs publics, évitent les structures ayant pignon sur rue, et refusent d'intégrer un circuit commercial. Parmi ces artistes ou groupes, on trouve des jeunes se méfiant de la culture « adulte », des plus âgés parfois rejetés par l'institution mais poursuivant leur parcours artistique sans elle, et des allochtones ayant le sentiment de « n'avoir pas voix au chapitre » dans une culture dominante finalement très européo-centrée (Beursschouwburg et Lapiower, 1997). Ils préfèrent jouer ou danser en appartement, dans des fêtes, des boîtes de nuit, des squats ou des « street parties ». Leurs domaines de prédilection sont la performance, les processus d'improvisation, certaines techniques de cirque, le hip hop. Leur talent est parfois réel, et leurs pratiques exigeantes. Si certaines tentatives ont été faites à Bruxelles pour « intégrer » ces artistes dans la culture officielle, (à travers la Fondation Jacques Gueux, Recyclart, le Centre culturel Jacques Franck, les Halles de Schaerbeek, le Beursschouwburg et Bruxelles/Brussel 2000 notamment), elles n'ont jamais éliminé pour autant l'existence de ces pratiques « hors normes », qui échappent par définition à l'encadrement. Bien sûr, certains de ces artistes investissent parfois l'institution (c'est particulièrement flagrant au niveau de la danse hip hop, encore que de manière bien moindre qu'en France), mais cela ne fait pas disparaître pour autant l'existence d'une frange d'individus totalement rétive à celle-ci. Il est amusant de constater en revanche l'influence qu'ils peuvent parfois avoir sur des formes de spectacles correspondant aux normes en vigueur dans les théâtres, qui en copient les esthétiques ou les pratiques.

6. Éclairage

Si de nombreux points de ce chapitre restent soumis au bon vouloir du personnel politique et n'ont pas été abordés lors de nos consultations, certaines réponses au questionnaire et certains moments des tables rondes y correspondent, et renforcent l'impression de décalage entre le découpage politique bruxellois actuel et le territoire des arts du spectacle.

L'examen du **rapport entre la Région bruxelloise et les Régions voisines** a fait apparaître la *rareté des collaborations entre les lieux de spectacles bruxellois et ceux de la périphérie* ; les *difficultés des spectacles « bruxellois » créés dans une Communauté à tourner dans l'autre Communauté,* et inversement les *difficultés à trouver des scènes à Bruxelles pour les spectacles de Flandre et de Wallonie*.
Si la question des rapports à la périphérie n'a été abordée ni dans le questionnaire, ni dans les tables rondes – il y a des tabous qui ne se transgressent pas si facilement –, elle mérite quand même d'être évoquée. La coupure politique existante, intériorisée par le secteur du spectacle, crée une situation étrange en termes de communication et même de partenariats entre structures de présentation : les limites politiques de la ville ne correspondent pas à l'urbanisation réelle. Selon l'Institut géographique de la VUB, les banlieues de Bruxelles s'étendent de Zemst à Nivelles et de Silly à Beauvechain ; l'agglomération morphologique proprement dite s'étend de Grimbergen à Braine-l'Alleud, et de Dilbeek à Tervuren. C'est peu dire que cette réalité urbanistique ne correspond pas à la mobilité effective du public ni à la communication des lieux, qui s'interrompt bien souvent aux frontières de la Région.

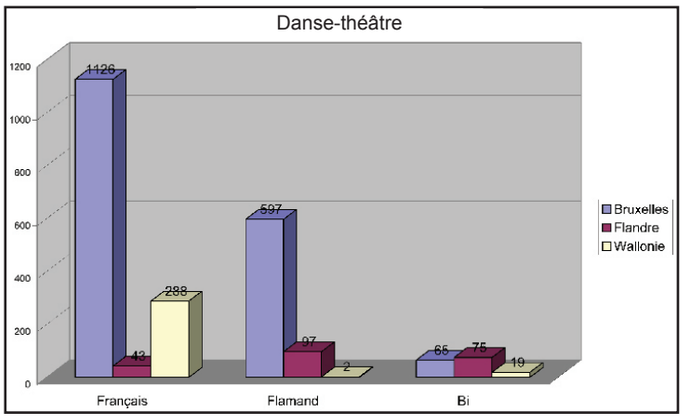
Étant donné le peu d'espoir d'un apaisement communautaire prochain à ce niveau, il incombe sans doute d'abord au secteur lui-même de *développer des partenariats et de susciter la mobilité du public, aussi bien dans le sens centrifuge que centripète*.

Les quelques tentatives en ce sens (le Kwartslag, déjà évoqué, ou le partenariat entre le Centre culturel Jacques Franck et le Centre culturel de Braine-l'Alleud, pour le festival de danse « D'ici et d'ailleurs ») sont des exemples intéressants.

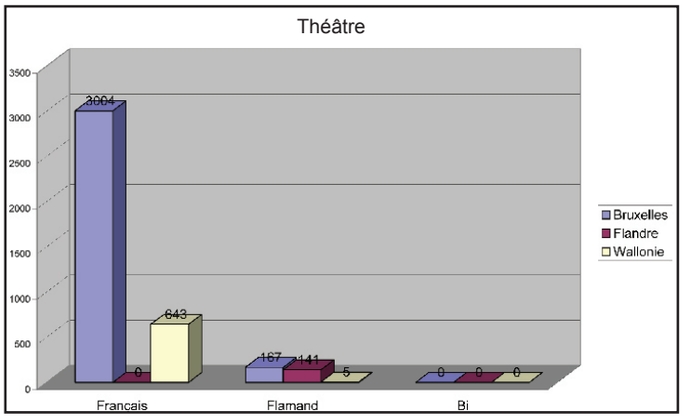
Il ne serait pas indécent de penser, à d'autre niveaux de pouvoir, à des possibilités de *jumelages intercommunaux* (comme cela se pratique avec des villes d'autres pays), ni à développer des *initiatives interrégionales* (comme cela se pratique à travers les fonds « interrégio » de la Communauté européenne). La question de *la mobilité proprement dite* (le rôle du futur RER, notamment) est aussi importante dans ce cadre.

En ce qui concerne les rapports avec les régions voisines, deux aspects sont à examiner : la manière dont les spectacles bruxellois tournent en Flandre et en Wallonie, et la manière dont les spectacles de Wallonie et de Flandre sont accueilllis à Bruxelles. Sur ces deux points, le questionnaire nous offre des indications précieuses. On y aperçoit ainsi, à travers le tableau de la répartition des représentations des structures de création, nuancé par genres de spectacle revendiqués[34], que proportionnellement, les structures revendiquant le théâtre ou le théâtre de rue flamandes ont un plus grand nombre de représentations en province ; que la Flandre semble plus ouverte que la Wallonie aux représentations provenant de l'autre Communauté ; que les structures de danse flamandes travaillant à Bruxelles ont par contre une diffusion modérée dans leur propre Communauté ; que le théâtre francophone tourne moins, proportionnellement, que la danse francophone, y inclus dans sa propre Communauté ; que le théâtre jeune public francophone tourne beaucoup, tant en Wallonie qu'à l'étranger. De manière assez logique, les structures dites « bicommunautaires » (qui toutes revendiquent notamment la danse) ont une présence dans les deux autres Régions, meilleure que les structures francophones en Flandre, et meilleure que les structures flamandes en Wallonie. Dans l'autre sens (voir tableau page 102), sur les 313 spectacles présentés entre 99 et 2001, identifiés par les structures de présentation sondées comme ayant été créés ailleurs qu'à Bruxelles, seuls 25 (soit moins de 8 %) provenaient de Flandre quand 101, soit plus de 32 %, provenaient de Wallonie. En fait, le nombre de pièces provenant du territoire néerlandophone hors Flandre (soit principalement les Pays-Bas), 52, représentait plus du double des pièces venant de Flandre. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre les réponses à la question de l'augmentation de l'espace donné aux pièces provenant de Flandre et de Wallonie, question qui ne suscite pas l'unanimité : 5 structures flamandes sur 17, 14 structures francophones sur 70, et 1 structure bicommunautaire sur 6 ne sont globalement pas d'accord avec cette idée. Faut-il y voir une forme de protectionnisme bruxellois, du côté flamand en particulier, où l'opposition est proportionnellement plus grande, alors que les représentations venant de Flandre restent rares ?

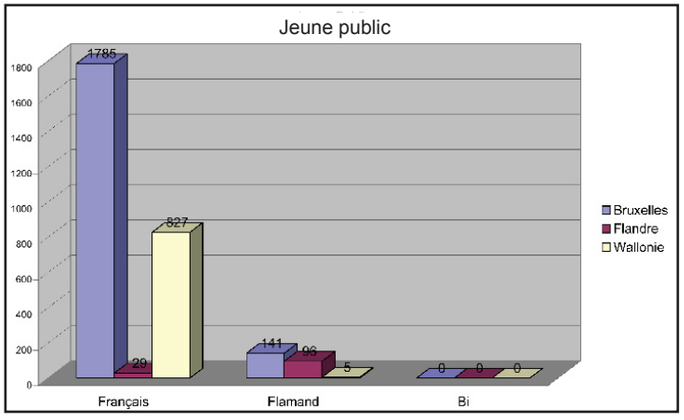
Représentations des structures de création
à Bruxelles et en province



(29 structures : 19 francophones,
6 flamandes, 4 « bicommunautaires »)

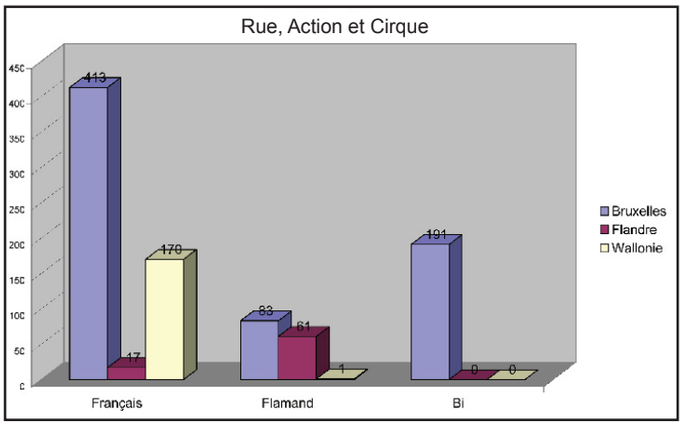


(16 structures : 14 francophones,
2 flamandes, 0 « bicommunautaires »)

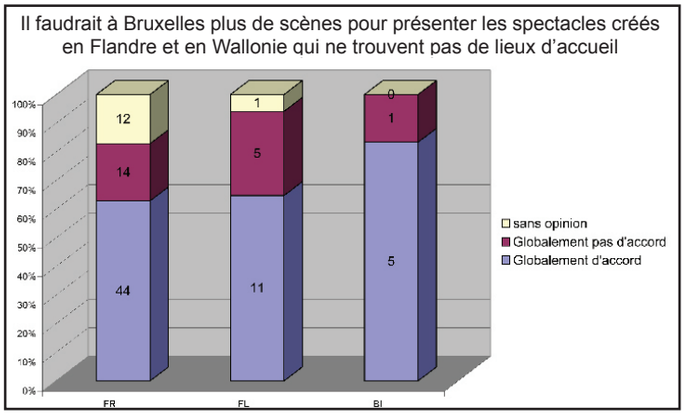


(20 structures : 18 francophones,
2 flamandes, 0 « bicommunautaires »)

[34] Sous l'intitulé « danse-théâtre », on retrouve les structures qui ont au moins coché l'appellation danse, parmi d'autres ; idem pour le « jeune public ». Sous l'intitulé « théâtre », nous n'avons retenu que les structures qui cochaient cette appelation et aucune autre. Sous l'intitulé « Rue, Action et Cirque », nous avons retenu les structures qui cochaient au moins une de ces trois appelations. Les chiffres concernant le jeune public flamand souffrent malheureusement de l'absence de réponse au questionnaire de Bronks, principal opérateur bruxellois néerlandophone à ce niveau.



(14 structures : 10 francophones,
2 flamandes, 2 « bicommunautaires »)



(93 structures : 70 francophones,
17 flamandes, 6 « bicommunautaires »)

Ces questions appellent des réponses diverses. Les difficultés que connaissent les compagnies de danse et de théâtre flamandes, et celles de théâtre francophones, à circuler dans l'autre Communauté, sont peut-être dues à une moindre volonté d'aller à la rencontre d'autres publics. Mais il est certain qu'une *politique d'accueil plus large* vis-à-vis de ces formes « étranges », politique qui est de la compétence des Communautés, si elle ne dépend pas des seuls Bruxellois, aiderait grandement à leur diffusion, même minoritaire. En ce qui concerne l'accueil des compagnies venant de Flandre et de Wallonie à Bruxelles, *le rôle des centres culturels francophones* (y inclus le Botanique et les Halles de Schaerbeek), *et l'absence de centre culturel flamand* sont à mettre en cause, en dehors du protectionnisme des théâtres bruxellois. Les organes ayant pour mission la diffusion, soit ne remplissent pas leur rôle, soit sont inexistants. Il semble cependant qu'il faille nuancer la question de la présence des spectacles wallons, on le voit plutôt bien représentés.

De multiples questions sont apparues à travers **l'analyse des compétences et du mode de subventionnement des autorités ayant un rôle au niveau des spectacles à Bruxelles**. Certaines concernent des politiques communautaires, et leur inadaptation au cas bruxellois : *complexité des rapports à l'international, vétusté et inaccessibilité du parc technique de la Communauté française, manque de souplesse des politiques décrétales de la Communauté flamande, rareté des initiatives transcommunautaires ;* d'autres concernent plus directement Bruxelles, au niveau des pouvoirs culturels compétents, *la Cocof et la VGC (manque de clarté, voire incohérence des politiques),* et de la Région même *(manque de transparence et de continuité de « Image de Bruxelles »)*, le rôle des pouvoirs locaux *(rôle minoritaire de la Culture dans de nombreuses communes bruxelloises, absence de coordination entre elles, complexité ou opacité du système d'attribution des subsides communaux)* ; nous avons également relevé *l'absence notable de l'Europe en termes culturels* dans sa capitale.

Les réponses aux questionnaires sont instructives à certains égards. Comme on le voit sur le tableau ci-dessous, correspondant aux totaux des subventions sur trois ans pour les 74 structures ayant déclaré des subventions, le pourcentage de moyens accordés de manière ponctuelle est très réduit, et représente moins de 4 % du total : la quantité, parmi les réponses à notre enquête, de structures jouissant d'une certaine reconnaissance, joue sur cette proportion, plus forte qu'elle ne l'est en réalité. Le rôle du pouvoir fédéral – à travers la Loterie nationale – n'inclut pas la Monnaie ni le Palais des Beaux-Arts, qui ne nous ont pas renvoyé leurs questionnaires. La Communauté française y apparaît comme le premier pouvoir subventionneur, tant au niveau des subventions récurrentes que ponctuelles. Néanmoins, la proportion se réduit dès lors que l'on parle d'aides ponctuelles : il faut sans doute y voir un effet de la faiblesse des subventions accordées « au projet ». La Communauté flamande est le deuxième en importance des pouvoirs publics accordant des subventions. Le nombre d'interventions y est beaucoup moins élevé, même proportionnellement. Si l'on fait la moyenne des interventions au niveau flamand ou francophone, on passe quasiment du simple au double au niveau ponctuel : 23.787 € pour les francophones, 52.333 € pour les flamands, et même au niveau des subventions récurrentes, on a une moyenne supérieure : 541.259 € du côté flamand, 330.699 € du côté francophone. Quand on sait que certains acteurs reconnus de manière importante à Bruxelles du côté flamand n'ont pas répondu au questionnaire (Rosas, Bronks, la Needcompany…), on perçoit que cette différence est sous-estimée.

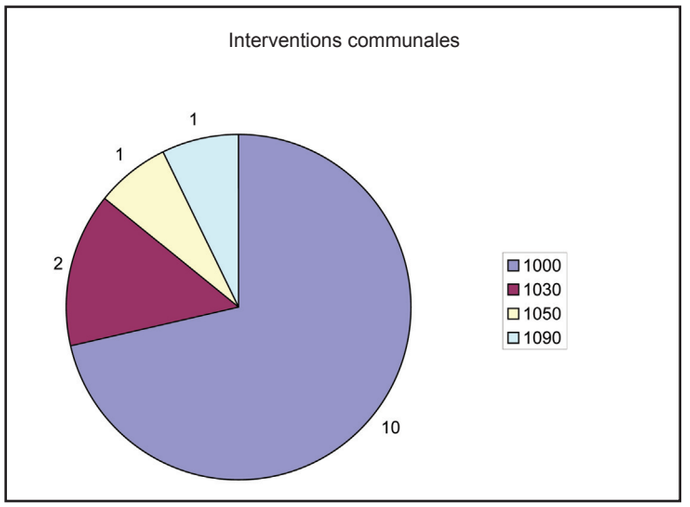
Subventions reçues par les structures (sur trois ans)

Source récurrente	Nbre inter.	Montant	%	Moyenne
État fédéral	17	1576467	3,23%	92733,353
Comm. française	86	28440118	58,20%	330699,05
Comm. flamande	18	9742669	19,94%	541259,39
Cocof	38	853563	1,75%	22462,184
VGC	24	2130032	4,36%	88751,333
Bruxelles-Capitale	9	495773	1,01%	55085,889
Commune	43	5626208	11,51%	130842,05
Total		48864830		

Source ponctuelle	Nbre inter.	Montant	%	Moyenne
État fédéral	0	0	0,00%	0
Comm. française	45	1070421	54,46%	23787,133
Comm. flamande	9	470999	23,96%	52333,222
Cocof	13	281533	14,32%	21656,385
VGC	7	53295	2,71%	7613,5714
Bruxelles-Capitale	6	71887	3,66%	11981,167
Commune	6	17377	0,88%	2896,1667
Total		1965512		

(74 structures)

Les interventions ponctuelles de la Cocof, relativement peu importantes en termes de nombres d'interventions, sont importantes en termes de montants ; cette proportion s'inverse au niveau des interventions récurrentes, où la Cocof est le 3e pouvoir subventionnant au niveau du nombre d'interventions, mais seulement le 6e en termes de montants. La logique de la VGC, au niveau des structures concernées, paraît différente : les interventions récurrentes sont ici plus importantes que les interventions ponctuelles, tant en nombre qu'en montants globaux. Le pouvoir public intervenant le moins souvent est, on ne s'en étonnera pas, la Région de Bruxelles-Capitale : 9 interventions récurrentes et 6 exceptionnelles sur les trois années examinées. C'est également, en termes de montants, le pouvoir public qui intervient le moins, et le moins continûment : une structure seulement a reçu une aide « récurrente » de la Région sur les trois années observées, une autre une aide « ponctuelle » pendant ces mêmes trois années. Les interventions ponctuelles des communes sont les moins importantes des subventions exceptionnelles : il s'agit souvent, dans ce cas, de très petites sommes. Sur les 14 structures aidées par des communes, 10 ont reçu l'aide de Bruxelles-Ville, 2 de Schaerbeek, les 2 autres ayant reçu le soutien, respectivement, des communes d'Ixelles et Jette.



(14 structures)

Au niveau des tables rondes, la question de la revalorisation du rôle des communes et l'incompréhension de certains pouvoirs communaux ont été soulevées (TR1, §5, 19) ; des exemples de la manière dont la communautarisation crée des frontières artificielles, nuisibles à l'épanouissement des artistes et sans correspondance avec la réalité du terrain ont été donnés (TR1, §22, 26, 30). Les appels, dans les « suggestions », à un dépassement de ces frontières, sont, on l'a vu, fréquents. La vétusté et l'inaccessibilité du matériel technique mis à la disposition par le ministère de la Communauté française (à Naninnes) est elle aussi revenue sur le tapis dans une table ronde (TR1, §2). De nombreuses critiques sont apparues dans les suggestions, concernant l'absence de lisibilité de la politique internationale de la Communauté française (SUG 6), l'absence de clarté et de force de la politique culturelle (SUG 5), l'insuffisance du budget culturel des Communautés (SUG 28), de la Ville (SUG 32) et de la Cocof (SUG 34) ; le manque de connaissance du terrain par les politiques (SUG 28), l'incompétence des autorités (SUG 30), le manque de clarté de la réglementation et de la distribution des subsides au niveau de la Ville (de Bruxelles), de la Région et de la Cocof (SUG 32), le besoin d'un superviseur culturel chapeautant la Ville et les 19 communes (SUG 41). S'il faut sans doute faire la part, dans ces critiques, de la position contestataire traditionnelle dans le secteur artistique, il faut aussi remarquer qu'elles correspondent à des difficultés que nous avions déjà pu isoler auparavant.

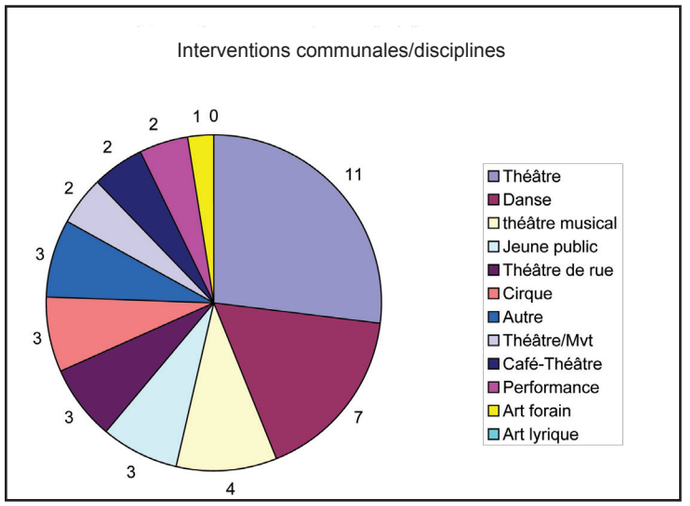
En ce qui concerne les questions propres au fonctionnement de chaque Communauté, qui dépassent le cas bruxellois, au plus pouvons-nous retransmettre les questions apparues préalablement, qui du fait de leur peu d'incidence immédiate sur le territoire bruxellois n'ont guère été creusées, mais mériteraient sûrement de l'être… La Communauté française n'aurait-elle pas intérêt à simplifier les compétences en matière de relations internationales ? à renouveler son parc de matériel technique ? à en simplifier l'octroi et à en décentraliser l'accès ? La Communauté flamande ne devrait-elle pas développer des possibilités plus souples d'exercer les arts du spectacle que dans le décret actuellement en vigueur ?

En ce qui concerne les pouvoirs compétents à Bruxelles, la similitude globale des choix de politique par rapport aux choix posés par les Communautés pose de fait la question de l'utilité de ces pouvoirs. L'opacité de la Cocof et le caractère contradictoire du credo de la VGC posent des questions différentes, si un même manque de choix politique semble à l'origine de ces politiques peu lisibles ; l'acharnement de la Cocof à se positionner comme « monocommunautaire », – de manière plus agressive que ne le fait la Communauté française –, en soutenant majoritairement une culture francophone arc-boutée sur la tradition, (à l'exception de la politique de la danse, plus novatrice) ne justifie en rien le secret dont elle entoure ses choix ; les actions développées à travers les « trois règlements », qui pourraient constituer une forme de politique, sont en termes de moyens trop éloignées des aides assez massives accordées à d'autres sujets obscurs pour avoir un réel poids. La VGC, écartelée entre sa fonction de « remplacement » des politiques communales, à travers l'action des centres communautaires, et le soutien conséquent à des structures de qualité – déjà soutenues conséquemment par la Communauté flamande –, ne paraît pas plus déterminée dans ses choix. Dans les deux cas, on a l'impression que les politiques menées ne tiennent pas compte de la réalité du terrrain bruxellois, ou restent arrêtées sur des positions politiques datées.

L'absence de politiques intercommunautaires se heurte à *l'absence d'accord culturel* entre les Communautés et au *refus que la Cocom « active » ses compétences culturelles* prévues lors de sa création. Ces deux points devraient, dans l'idéal, être réenvisagés pour *qu'une politique culturelle « post-nationale »* réelle puisse voir le jour. Cette politique ne devrait pas faire l'économie de la défense de chaque culture, mais la comprendrait de manière dégagée et ouverte. C'est à Bruxelles que le besoin d'une telle politique se fait évidemment le plus sentir.
Dans l'attente d'une telle décision, le *rôle culturel des communes* bruxelloises est important. Au niveau des relations intercommunautaires d'une part, il peut être le moyen de développer et de renforcer des initiatives à cet égard (par exemple par *le soutien accordé à des projets bi- ou multi-communautaires*) ; d'autre part en tant qu'élément important – et dernier maillon en direction du citoyen – de la vie culturelle de la capitale. Il est anormal qu'une capitale comme Bruxelles, une ville aussi créative surtout, ne dispose pas de relais plus fort au niveau local sur tout son territoire. Les communes se sont pour la plupart reposées sur l'existence de la VGC et de la Cocof pour se retirer du débat culturel. La division du pouvoir en dix-neuf entités n'y est pas pour peu, certes ; cette division peut cependant être un avantage, si elle est combinée avec *la coordination, quand il s'agit de développer des projets ambitieux* embrassant l'ensemble de la ville. Elle peut permettre de *développer des identités culturelles particulières* en fonction des réalités de chaque commune. Les exemples de Bruxelles-Ville, de Schaerbeek et de Saint-Gilles, évoqués plus haut, sont probants à cet égard : ils marquent à chaque fois une personnalité propre. Il faudrait en revanche *simplifier le processus de soutien communal à des initiatives culturelles*, afin de pouvoir développer des politiques effectives, et *gagner en transparence démocratique*.
En ce qui concerne le rôle de l'Europe, il appartient au personnel politique bruxellois de faire remonter la question de sa non-intervention sur Bruxelles, et de *plaider pour une intervention culturelle européenne dans la capitale*.

La manière dont **le subventionnement crée un certain ordonnancement** a fait apparaître le *décalage existant entre les différentes disciplines*. Ce décalage paraît être le résultat d'un processus historique plus que d'une réalité de l'activité bruxelloise ou d'une vitalité de l'un ou l'autre art. Si le coût élevé de l'art lyrique justifie d'une certaine manière – encore que cela soit discutable[35] – sa prééminence en termes financiers, celle du théâtre pour adultes par rapport à la danse, au théâtre jeune public, au cirque et aux arts de la rue (sans parler de l'évanescence de « l'interdisciplinaire »), semble être plus le fait de l'ancienneté que de la nécessité. *Ce décalage est repris à tous les niveaux de pouvoir,* alors que certains pourraient jouer des rôles compensatoires. *À l'intérieur de certains secteurs*, en particulier au niveau du théâtre et de la danse aidés au projet du côté francophone – ou dans le cas des projets soutenus exclusivement par la VGC –, les montants accordés aux démarches les plus expérimentales sont souvent insuffisants pour mener un travail véritablement professionnel. À un niveau plus haut de reconnaissance, toujours du côté francophone, l'absence de choix entre le spectacle « grand public » et les formes plus novatrices, la persistance de structures vieillies et la demi-reconnaissance de structures plus ou moins nouvelles créent un paysage peu lisible. Du côté flamand, le problème, s'il y en a un, serait plutôt inverse, dans la trop grande homogénéité des démarches soutenues. L'absence de reconnaissance de l'interdisciplinaire reste toujours aussi évidente. Cette hiérarchie se poursuit au niveau communal : si l'on observe de quoi se revendiquent les 14 structures recevant une aide communale, on retrouve les mêmes proportions.

[35] En effet, le maintien d'une activité culturelle « de prestige » comme l'opéra, qui s'adresse prioritairement à un public aisé, pourrait être remis en cause : il s'agit là véritablement d'un choix politique.



(14 structures)

Si l'on procède à une analyse du rapport entre le subventionnement des structures (en différenciant celles qui reçoivent des subventions récurrentes, des subventions ponctuelles ou pas de subventions), et l'âge des structures, on perçoit que la plupart des structures subventionnées de manière récurrente sont celles apparues entre 1970 et 1980 (14 structures sur 15) et entre 1980 et 1990 (12 structures sur 14). Sur le grand nombre de structures apparues entre 1990 et 2000 (41), on n'en trouve plus que 12 subventionnées de manière récurrente, 21 (dont 14 fondées avant 1995) qui reçoivent seulement des subventions récurrentes, et 6 non subventionnées. Ces chiffres sont significatifs à la fois de la reconnaissance des structures nées avant 1990 (du moins celle qui ont survécu), du « boom » artistique depuis 1990, et du freinage relatif au niveau de le reconnaissance, qu'il soit dû à une volonté ou à une absence de moyens.

Rapport entre le subventionnement et la date de création

	Total	sub réc.	sub ponc.	pas de sub.
non précisé	14	7	4	3
avant 1970	2	1	1	0
entre 1970 et 1980	15	14	1	0
entre 1980 et 1990	14	12	1	1
entre 1990 et 1995	23	6	14	3
entre 1995 et 2000	18	8	7	3
après 2000	9	1	5	3

(95 structures)

Il est également intéressant d'examiner le rapport entre la moyenne du nombre de représentations et de créations données par les structures subventionnées, et le montant de ces subventions (en 2001). Le nombre de représentations par an est en fait supérieur chez les structures recevant moins de 25.000 € de subventions à celui des structures recevant entre 25.000 et 125.000 € : faute de moyens

véritables, les compagnies dans la tranche inférieure doivent beaucoup jouer pour compenser, mais ne multiplient pas les créations. À partir du moment où elles entrent dans la tranche supérieure, qui correspond aux montants alloués pour beaucoup d'aides aux projets, le nombre de représentations diminue. Le nombre de créations augmente lui à partir de 50.000 € par an. Le nombre de représentations augmente à nouveau entre 125.000 € et 250.000 € (on retrouve encore dans cette tranche nombre de compagnies nomades), diminue entre 250.000 et 500.000 € (il s'agit là de compagnies de danse) et augmente fortement à partir de 500.000 € (on trouve ici plus de théâtres importants, ayant une saison à assumer dans un lieu). Même dans la tranche supérieure, au-dessus de 500.000 € par an, ce ne sont pas les structures les plus subventionnées qui créent le plus et donnent le plus de représentations.

Moyennes des créations et des représentations des structures subventionnées

	Nbre	représent.	Créations
non précisé	28	22,7	0,7
- de 12.500 €	6	51,3	1,7
12.500 à 25.000 €	6	42,5	1,7
25.000 à 50.000 €	12	35,8	1,7
50.000 à 125.000 €	4	35,5	5,0
125.000 à 250.000 €	11	89,8	3,0
250.000 à 500.000 €	5	58,0	4,2
500.000 à 750.000 €	3	139,3	7,7
plus de 750.000 €	8	127,8	5,3

(83 structures)

La question des missions des grandes scènes publiques (on pense à la Monnaie, au Théâtre du Parc, au KVS, au Kaaitheater, au Théâtre National, au Théâtre Varia, à la Raffinerie…) était abordée dans le questionnaire. Le besoin de redéfinition de ces missions était assez largement partagé, 73 % étant globalement d'accord avec cette idée (mais un nombre important, 18 %, se disait sans opinion). Les structures bicommunautaires (5 sur 6) et francophones (43 sur 70) paraissent plus marquées par cette nécessité que les structures flamandes (9 sur 17). L'ouverture de ces scènes aux compagnies aidées au projet, à d'autres disciplines, leur fonction « référentielle » sont notamment en jeu ici.

Au cours des tables rondes, les difficultés rencontrées par les artistes aidés au projet ont été soulevées à plusieurs reprises ; on y a vu notamment comment, en Communauté française, le théâtre jeune public, malgré son succès, atteignait un point de saturation institutionnel, les budgets prévus pour son soutien ne parvenant pas à couvrir la demande (TR3, §6). Les difficultés propres à d'autres secteurs reviennent dans les suggestions (SUG 10, 13, 15, 18, 40).

Au niveau des Communautés et des Commissions communautaires, *un rééquilibrage des budgets en fonction de l'importance réelle des secteurs,* et non de leur poids historique, paraît souhaitable. Une clarification des politiques menées, et une pensée à long terme de ces politiques, sont indispensables, tant en ce qui concerne la confusion du côté francophone que l'absence de diversité du côté flamand. Dans ce contexte, le rôle des principales institutions ou « scènes de référence » doit être clarifié. Du côté francophone, les aides au projet en danse et théâtre et le soutien au théâtre jeune public, et, dans les deux Communautés, au cirque et arts de la rue, devraient en particulier être réévalués. Au niveau du secteur, il y a sans doute un effort qui doit être fait pour *augmenter l'espace réservé aux disciplines « minoritaires »* par les structures de présentation. Il y a peut-être à moyen terme**,** *au niveau du pouvoir local, un rôle « compensatoire » à jouer par rapport aux politiques communautaires,* dans le soutien aux disciplines délaissées ou négligées.

L'analyse des **« zones incontrôlées »** (d'un point de vue politique) que sont le spectacle « privé » et les formes alternatives a montré *l'ambiguïté du terme « privé » au niveau du spectacle bruxellois* et *la réticence fondamentale de certaines organisations à entrer dans le système.*

Faute de critère précis sur la notion de « privé » à Bruxelles, il nous a semblé intéressant de voir quelles difficultés étaient pointées en premier lieu par les structures dont les subventions représentaient moins de 30 % de leur chiffre d'affaires. Les résultats, si on les compare avec les difficultés rencontrées par les structures dans leur totalité, sont assez différents. Les 17 structures concernées (sur 55 ayant donné leur chiffre d'affaire[36]) mentionnent d'abord le manque de lieux de fabrication de décors et de répétition, l'impossibilité de jouer longtemps et le manque de matériel technique. Les problèmes de support administratif et en termes de promotion des spectacles y sont en revanche moins importants que par rapport aux réponses générales. L'absence de « comptes à rendre » à des autorités, et une mentalité plus offensive en termes de promotion y sont sans doute pour beaucoup.

Difficultés rencontrées par les structures dont les subventions représentent - de 30% du chiffre d'affaires

locaux de fabrication	12	58,82%
lieu de répétition	10	47,06%
jouer longtemps	8	47,06%
matériel technique	8	35,29%
lieux de représentation	6	35,29%
promotion spectacles	6	23,53%
hébergement	4	23,53%
support administratif	4	17,65%
autre	3	0,00%

(17 structures)

[36] Il faut remarquer que ces structures de type « privé » sont toutes francophones. Les démarches bruxelloises néerlandophones de type « privé » sont en effet extrêmement rares, si pas inexistantes.

Lors d'une table ronde a été soulevé le problème que représentait pour les administrations – en particulier communales – le fait d'investir dans des lieux « privés » (TR1, §19). Or, bien des lieux sont occupés en location et appartiennent à des propriétaires privés, qui les louent parfois pour des sommes avantageuses, mais ne sont pas prêts à y faire des embellissements. Ce problème peut être rapproché de celui d'autres pouvoirs publics, comme la Communauté flamande, qui se refusent à voir figurer l'achat d'un ordinateur dans des frais « artistiques ».

Loin de vouloir faire entrer de force dans les institutions des structures qui trouvent leur équilibre dans une certaine indépendance vis-à-vis de celles-ci, il est cependant possible d'imaginer qu'on soutienne leur activité autrement que par le subventionnement. Ces structures participent après tout à la vie culturelle et à l'activité économique de la capitale – et représentent au niveau local une plus-value pour les quartiers. Les problèmes qu'elles rencontrent, on le voit un peu différents, devraient pouvoir être soulagés à différents niveaux.

Le soutien (traditionnel) des communes au niveau infrastructurel pourrait ainsi prendre une autre forme, moins onéreuse que la construction ou l'aménagement de salles communales, à travers *l'aide à l'amélioration des infrastructures privées existantes ou de leurs abords* ; plusieurs problèmes soulevés par les structures « plus privées » (locaux de répétion, de fabrication, matériel technique…) devraient pouvoir être soulagés d'une part par les systèmes de création de lieux ou d'intervention sur leur location évoqués plus haut, d'autre part par la remise en état du parc technique, *systèmes qui devraient être accessibles à tous, et pas seulement aux structures subventionnées*. Enfin, en ce qui concerne les formes alternatives, résolument réticentes à l'inscription dans l'institution, nous défendrons l'idée de ne pas vouloir les inclure à tout prix ; en tout cas, si une politique de soutien à ces formes devait se mettre en place, elle devrait ne pas espérer de retour ou de « valeur d'échange » ; en revanche, la facilitation d'opérer pour ces formes, qui constituent sans nul doute des foyers artistiques intéressants, est importante, et dépend de la tolérance vis-à-vis de leurs manifestations, parfois à la limite de la légalité (*Street parties, culture de la nuit, réunions dans des lieux publics, squats…)*. Il appartient aux politiques soucieux de la culture de faire comprendre l'intérêt de défrichage de ces pratiques, en particulier aux autorités compétentes en matière de police et de justice.

(Parenthèse : *regards croisés*)

Les failles « communautaires », dont l'aspect strictement politique vient d'être examiné, existent aussi dans le regard porté sur l'autre Communauté, regard chargé de mythes et de préjugés. Nous avons tenté de mettre en valeur cet aspect par l'exercice suivant : en donnant ici l'un et l'autre la vision que nous avions des arts du spectacle de l'autre Communauté. Ces visions sont évidemment éminemment subjectives et personnelles, mais peuvent à titre indicatif donner une idée des incompréhensions ou des (fausses ?) barrières existantes.

Du point de vue d'un francophone

Le premier aspect qui me frappe en tant que francophone est l'opulence relative des structures et des compagnies. Les chiffres des subventions accordées me laissent rêveur. Le luxe du Kaaitheater, de PARTS, du Rosas Performance Space, et même du VCA, laissent pantois, comme leur communication, se déclinant de manière impressionnante dans des affiches quadrichromes et des documents élégants. Cela ne va pas sans une critique sans doute dictée par la jalousie, qui fait que je trouve un peu « nouveau riche » ce « luxe » trop ostentatoire. J'ai beau savoir que la situation n'est pas si rose pour tout le monde, que certains artistes bruxellois néerlandophones se débrouillent avec des queues de cerise, que les gemeenschapcentra ne sont pas tous sublimes (pour les quelques incursions que j'y ai faites), ce confort relatif fait envie.

Le deuxième aspect est sans doute le caractère pointu de la plupart des productions. À en croire la programmation des lieux bruxellois néerlandophones, la culture flamande serait uniquement d'avant-garde, et le public flamand doté d'un niveau d'instruction particulièrement élevé. Si je n'avais pas zappé de temps à autre sur VTM (ou TV Brussel, d'ailleurs), et vu que dans les petites villes flamandes aussi, les gens ne s'habillent pas tous en Margiela et assistent, apparemment, à des « familievoorstellingen » beaucoup moins raffinées que ce qui est à l'affiche à Bruxelles, j'en aurais attrapé des complexes, comme certains de mes congénères francophones « flamandophiles » jusqu'à la déraison. J'en arrive néanmoins à la conclusion que le public bruxellois néerlandophone doit être, lui, particulièrement jeune et instruit, puisqu'il faut bien que ces spectacles aient un public.

Le troisième aspect est plus délicat à définir : il s'agit du sentiment qu'une esthétique, héritée de la période mythique de la « vague flamande » de la fin des années quatre-vingt, surpasse et domine toutes les autres, et qu'en dehors de cette esthétique, il n'est pas de salut. En l'occurrence, j'apprécie cette esthétique, dans ce qu'elle a de spécifiquement flamand et dans son rapport étroit avec l'histoire internationale de la performance depuis le futurisme. Mais j'ai peur que par son caractère culturellement « totalitaire », elle n'empêche l'émergence d'autre chose, et en particulier n'empêche l'ouverture aux formes émanant d'autres cultures. De plus, comme cette esthétique s'est maintenant répandue partout en Europe, notamment grâce au travail de l'IETM[37], je crains à la longue un certain nivèlement, qui étouffe dans l'œuf ce qui a fait toute la force

[37] Informal European Theater Meeting, réseau de professionnels européen mis en place dans les années quatre-vingt.

Du point de vue d'un néerlandophone

En tant que flamand et bruxellois, je n'ai pas la prétention de connaître le monde théâtral francophone sous toutes ses coutures. Pourtant je ne me sens pas non plus – en partie à cause de mes activités des vingt dernières années – profane ou observateur éloigné. Je me décrirais plutôt comme observateur engagé. Pour moi, en tant que flamand, la règle de conduite est de m'intéresser à une culture francophone forte et fleurissante, à laquelle je peux confronter ma propre culture. Dans cette optique, je suis annuellement une trentaine de représentations du côté francophone. Est-ce trop peu pour oser écrire quelque chose sur le sujet ?

La première chose qui me frappe est le cadre administratif (lire politique), incompréhensible à mes yeux, dans lequel les organisations francophones sont supposées fonctionner, ce que je vis souvent – non sans compter toutes les qualités et la bonne volonté des personnes qui y travaillent – comme un dysfonctionnement. Du côté flamand, un mouvement fort s'est développé fin des années 70 et 80, qui a plaidé en faveur d'une dépolitisation et d'une autonomie du secteur des arts. Des notions telles que la « gestion éloignée » (le terme vient des Pays-Bas), l'autonomie, et la création de ses propres formes d'organisation (par exemple le VTI) ont mené à un cadre administratif qui fonctionne très différemment. Un certain nombre de personnes (je ne donnerai pas de noms car j'en oublierai sûrement) ont mis cela en œuvre. Du côté francophone, ce mouvement n'a pas eu lieu. La politique actuelle de distribution et de pouvoir, l'ingérence politique, qui pour moi est de l'ordre du pinaillement (d'autres verront cela, plus positivement, comme de l' « implication ») ont mené à une certaine léthargie dans beaucoup d'institutions. Au risque d'être perçu comme prétentieux, je ressens que dans beaucoup d'organisations francophones des arts du spectacle, une mentalité s'est développée, de fort repli sur soi-même, parfois d'apathie, et un syndrome de fatigue permanent, qui ne génèrent pas toujours une image dynamique. Il est compréhensible que la « riche Flandre » suscite des complexes supplémentaires, mais cela n'est pas productif.

Une seconde chose qui me frappe est la grande différence de tradition, et cela surtout dans le théâtre de répertoire. Il me semble que le théâtre francophone jouit de siècles de tradition théâtrale, mais que d'un autre côté cette tradition est pesante. Du côté flamand, l'histoire du théâtre est bien plus récente, ce qui a quelques inconvénients, mais rend possible un fonctionnement bien plus flexible, dans lequel le poids de la tradition n'est pas trop lourd. En tant que flamand, j'ai le sentiment qu'une partie non négligeable du théâtre francophone (Théâtre Royal du Parc, ADAC, Le Rideau de Bruxelles, Théâtre Comédie Claude Volter, Théâtre de la

du mouvement théâtral et chorégraphique flamand : son caractère ancré dans le local au sens noble du terme, revendiqué par des artistes comme Fabre, Vandekeybus ou Luk Perceval – ou, dans les arts plastiques, par quelqu'un comme Wim Delvoye.

Mais que connais-je réellement des arts du spectacle flamand ? Il semble que quelques arbres cachent la forêt. Au niveau des lieux, le Kaaitheater est le plus visible et le mieux connu. Si au moment du départ d'Hugo De Greef, j'ai bien senti des frémissements, tant en termes de communication que de programmation, pour infléchir le style de la maison, le lieu n'a pas pour moi fondamentalement changé d'image, et me paraît, injustement peut-être, bloqué dans une esthétique des années 80. La présence régulière d'artistes phares de cette esthétique, de Keersmaeker, Decorte, Lauwers, et les textes de Marianne Van Kerkhoven, relisant l'œuvre des plus jeunes (Thomas Hauert par exemple) à la seule lumière de ces influences, renforcent cette impression que le Kaai, avant d'être un lieu bruxellois, est la première vitrine de l'IETM.

Le cas du Beursschouwburg est plus compliqué. Entre le passé très en phase avec son époque (je me rappelle pour ma part y avoir vu Fase, Jan Decorte, Paul Peyskens, du théâtre pour enfants génial, et des concerts et performances mémorables) et très ouvert sur l'autre Communauté, y compris en termes de programmation, le virage socioculturel entrepris à un moment donné, qui m'a modérément intéressé, parce que trop plein de bons sentiments et pas tellement de bonnes réalisations, le côté « café » du KunstenFESTIVALdesArts et le déménagement, je m'y perds. Aujourd'hui, le BSBbis est surtout pour moi « the place to be » pour découvrir les jeunes chorégraphes sortant de PARTS (ce qui est déjà beaucoup), mais l'image est brouillée. Sympathique, mais brouillée.

Le cas de Nadine est différent, et pas seulement parce que j'ai travaillé dans ce lieu à plusieurs reprises. L'ouverture du lieu à l'autre Communauté est là patente, la fonction « laboratoire » est intéressante (et, là aussi, luxueuse), mais trop de déceptions en tant que « spectateur » à y voir des formes par principe non abouties, ce que je respecte en principe, m'ont lassé en pratique. Comme le lieu donne de plus l'impression de peu se soucier du fait qu'il y ait du public ou pas, je n'y vais plus, et je ne crois pas être le seul.

De Bottelarij, je n'y ai quasiment jamais été. On m'a bien dit que l'équipe avait changé, j'ai cru comprendre qu'elle était dynamique et voulait « faire changer les choses », j'ai mal perçu le changement de direction, et pas plus que je n'allais voir les productions de l'époque de Frans Marijnen (cela manquait d'exotisme sans doute, ce genre de théâtre se fait encore beaucoup en Communauté française), je ne me déplace aujourd'hui à Molenbeek pour voir ces productions auxquelles la presse francophone ne donne d'ailleurs aucun écho (mais c'est un phénomène qui se renforce en général, et je crois savoir que c'est dans les deux sens).

Reste le pouvoir d'attraction de certains artistes, qui dépasse les lieux qui les présentent. Mais là aussi, les arbres cachent la forêt. En danse, il m'arrive encore de temps en temps d'aller voir Anne Teresa de Keersmaeker, mais peut-être à cause de l'institution qu'elle représente, je n'en espère

Place des Martyrs, Théâtre de Poche, Théâtre Royal des Galeries…) est prisonnière d'un théâtre bourgeois, tel qu'il existait au XIX^e^ siècle, qui ne m'intéresse pas, et que je considère comme une forme d'art muséale. L'esthétique qui se contente de reproduire la tradition sans l'interpréter par la modernité est pour moi une donnée morte. Je ne la suis donc pas et ne la connais probablement pas suffisamment bien. Cela m'ôte-t-il le droit d'en parler ?

À l'intérieur des formes théâtrales plus modernes ou plus contemporaines, les différences sont plus fondamentales qu'uniquement au niveau du langage. Le choix du répertoire, le traitement du texte, le style de jeu, la scénographie, la relation avec le public… varient réellement. La question est de savoir si l'on veut prendre le temps de s'ouvrir à ces différences, apprendre à les comprendre et à les décoder.

Une troisième chose est le discours autour de ce que les francophones appellent « la flamandisation de Bruxelles ». Cela a toujours été, et reste une discussion assez troublante avec les collègues francophones, car faut-il parler en termes de quantité, de qualité, ou des deux ? Je m'efforce aussi de me distancier du fait que cette discussion contient une certaine tension politique. En tout cas, je ne suis pas sûr que le secteur des arts flamand, même en tenant compte de la composition de la population, soit surreprésenté à Bruxelles en termes de quantité. Pour ce qui est de la qualité, certains francophones éprouvent un énorme respect – parfois même surfait – pour le dynamisme du secteur des arts flamand. Le respect me semble être une chose importante et positive, pour autant qu'il ne soit pas exagéré, n'ait pas un effet paralysant, n'aboutisse pas à l'envie, et que la personne qui l'éprouve reste productive au niveau du développement de son propre paysage artistique. Ce dynamisme est présent en partie grâce à la base financière relativement élevée des institutions culturelles flamandes, et est renforcé par la position minoritaire de la culture flamande à Bruxelles. Cela la rend probablement plus combative, plus alerte, comme le notait Philippe Sireuil dans un débat public sur la culture néerlandophone à Bruxelles.

Je fouille ma mémoire. Des souvenirs d'agréables soirées et de grandes aventures théâtrales, également francophones, me reviennent. Les débuts du Plan K et de Frédéric Flamand, l'Atelier Ste-Anne et Philippe van Kessel, les représentations de Thierry Salmon, les incroyables découvertes internationales au Théâtre 140 et plus tard parfois aux Halles de Schaerbeek, Philippe Sireuil, Isabelle et Marianne Pousseur, l'absurde de Charlie Degotte, Martine Wijckaert, Ingrid Von Wantoch-Rekowski, Michèle-Anne De Mey, Pierre Droulers… m'ont surpris parfois, mais pas toujours, les rencontres avec Jean-Marie Piemme, Europalia (je pense 1980) où j'ai fait pour la première fois connaissance à grande échelle avec le théâtre francophone, la rencontre avec l'avant-garde américaine lors du Festival pour le millénaire de la Ville de Bruxelles… et j'en oublie sûrement toute une série.

Plus récemment, j'ai été impressionné par « Rwanda 1994 » de Jacques Delcuvellerie, j'ai aimé les représentations de danse de Michèle Noiret, Karine Ponties, le mouvement autour du nouveau cirque qui, dans le bon sens du mot, est populaire, mais pas populiste… Je réalise que je n'ai pas une vue d'ensemble, que certaines choses m'échappent parfois, ou que je les rate à cause de circonstances. Bien sûr, je vois des représentations qui me disent beaucoup moins, que je

plus aucun bouleversement (ce qui fait que je ne suis pas déçu). Les spectacles de Wim Vandekeybus (qui, je ne sais pourquoi, me paraît beaucoup plus « bruxellois »), de Meg Stuart et de Thomas Hauert me semblent être porteurs de plus de risques et plus d'enjeux. Je commence seulement à découvrir les jeunes chorégraphes issus de PARTS, et à mon avis encore mal dégagés de la culture dominante dans l'école. Le théâtre musical flamand, bruxellois ou pas, me semble toujours inventif, et j'essaie de ne pas rater les productions de Het Muziek Lod, de Muziektheater Transparant, de Blindman… ou de Noise-Maker's Fifes. En théâtre, il y a des choses que je ne vais plus voir ou presque, parce que c'est trop daté pour moi, Jan Lauwers, Josse De Pauw ou Jan Decorte. Et puis il y a les deux troupes qui ont fait le plus d'efforts pour se faire connaître par les francophones, et que, comme beaucoup, je connais conséquemment mieux, Dito'Dito et Leporello. Pour des raisons très différentes, je trouve leur travail passionnant, et chaleureux.

C'est peut-être un aspect, mineur certes, mais qui a son importance : je trouve que les lieux flamands (et leur communication) manquent de chaleur. Je pourrais attribuer cela à mon côté latin, mais je me rappelle d'une interview d'Anne Teresa de Keersmaeker parlant de la manière dont le CVA avait été rénové, disant que c'était le contraire de ce que doit être un théâtre. C'est un peu le sentiment que j'ai au Kaaitheater ou au Rosas Performance Space, qui fait que je n'y traîne pas après le spectacle. Et comme je ne vais plus au « Coq », depuis qu'on m'a dit que le patron était d'extrême droite… j'ai l'impression de perdre le contact avec la culture des arts du spectacle bruxelloise néerlandophone.

S'il est difficile pour moi de faire la part, dans cette situation, de l'intériorisation inconsciente des positions politiques et des effets de la reconnaissance institutionnelle, j'ai l'impression qu'au niveau des arts du spectacle, il y a un repli sur soi-même qui n'existait pas auparavant. Je croise moins souvent qu'auparavant des artistes ou des organisateurs flamands dans des théâtres francophones, sauf peut-être au moment du KunstenFESTIVALdesArts (et encore). Et quand ça m'arrive, ce sont souvent des non-Bruxellois. Je ne fais pas l'impasse sur la morgue, notamment linguistique, de la majorité francophone, ni sur les décalages esthétiques entre les deux Communautés, mais je m'aperçois aussi que c'est moins le cas dans le secteur des arts plastiques. Parce que c'est moins lié au langage ? Plus international ? Parce qu'il s'agit de démarches individuelles et non collectives ? Il faudrait peut-être demander leur recette aux plasticiens…

trouve parfois carrément mauvaises. Cela ne diffère pas de ce que je vis quand je vois les arts de la scène flamands. Pourquoi ne pourrais-je pas intensément profiter en tant que bruxellois flamand d'une culture qui n'est pas la mienne, en est parfois éloignée, mais de laquelle je me sens en même temps proche ? Je repense aussi avec beaucoup de plaisir au temps où je travaillais au KunstenFESTIVALdesArts et à Bruxelles/Brussel 2000 avec une équipe mixte francophone/flamande. Cela n'a jamais mené à des problèmes, au contraire, j'y ai toujours trouvé un énorme enrichissement.

Ensuite il y a les lieux. Me rendre au Théâtre National était une atrocité, mais pour qui ne l'était-ce pas? Le Botanique ne m'attire pas du tout, cela doit avoir quelque chose à voir avec l'ambiance, la mentalité, le fonctionnement artistique qui est totalement impersonnel. Là, tout respire « le politique » évoqué auparavant. J'aime aller dans des salles renovées telles que Les Tanneurs, la Balsamine, les Halles de Schaerbeek, les Brigittines, la Maison du Spectacle – la Bellone. Et pourquoi ne pas l'avouer tout de suite : ça a aussi à voir avec le fait que je m'y sens le bienvenu, et respecté en tant que flamand. Je me sens mal à l'aise au Théâtre Varia et au Théâtre Marni, pour des raisons opposées. Et puis il y a le phénomène Jo Dekmine, qui se trouve probablement à l'antipode de ce qu'est le Flamand moyen, mais que j'admire pour qui et comment il est.

À part les pierres, il y a aussi des gens, et je m'inclus dans les heureux qui ont beaucoup d'amis parmi les collègues francophones. Oui, nous avons parfois d'énormes divergences d'opinions, nous lisons ou comprenons les choses différemment, mais il y a un respect mutuel, la volonté d'apprendre quelque chose de l'autre. Des personnes comme Bernard Foccroulle, Annick de Ville, André Delvaux, les gars de Fréon Frigobox (collectif de dessinateurs de bd). Une partie des artistes précités – je ne peux m'empêcher d'avoir une pensée émue pour le contact intense avec Thierry Salmon – et autant d'autres que je n'ai pas cités participent à déterminer comment je développe mon propre parcours artistique et comment j'essaie de l'enrichir en tant que flamand dans cette ville. Cela me fâche donc quand je pense percevoir que la Communauté française agit avec peu de respect face à cette richesse.

Ce qui m'attriste le plus dans les développements à l'intérieur de la vie artistique et intellectuelle en général dans cette ville, est que la distance continue à s'accroître, et l'absence de toute notion de discours mutuel qui est en train de s'installer. Ceci n'a rien à voir avec quelque connotation politique que ce soit. Je constate seulement que les intellectuels flamands et francophones se connaissent de moins en moins bien, et dialoguent toujours moins. Dans une société qui ne parvient pas à au moins savoir quelles imageries, perspectives, attentes animent l'autre, le discours est à l'arrêt et perd de son dynamisme. Ceci est valable aussi bien au niveau francophone et néerlandophone qu'au niveau des autres Communautés qui enrichissent cette ville. L'ignorance ne peut pas servir d'excuse. Apprenons au moins nos langues mutuelles, pour être capables de dialoguer.

J'ai fini par découvrir qu'il existe dans les deux langues des mots qui sont quasiment intraduisibles. « Convivial » en est un. C'est en tout cas une qualité que j'ai pu apprécier en tant que flamand dans ma cohabitation avec les francophones.

V. Géographie humaine

Dans ce paysage à la fois très riche dans sa variété et d'une effarante complexité institutionnelle, où, comme on l'a vu, la *carte* correspond mal au *territoire*, on peut, à travers une analyse de ceux qui le peuplent, isoler une série de polémiques ou d'éléments de débats. Par le biais de cette « géographie humaine », on peut ainsi interroger la pertinence de certaines idées toutes faites sur la population des arts du spectacle, et problématiser le contexte donné.

1. Les races : publics, créateurs, organisateurs

Trois « races » composent la population absolument nécessaire à l'exercice des arts du spectacle. Le créateur, entendu au sens le plus large, soit celui qui « fabrique » l'objet-spectacle ; l'organisateur, ou celui qui crée le cadre nécessaire à la représentation, et le public, qui y assiste. S'il y a parfois mélange entre ces races – que le créateur organise lui-même la représentation, que l'organisateur revendique une paternité sur le spectacle, ou que créateurs et organisateurs forment une partie du public – pour que le spectacle ait lieu, les trois fonctions doivent au moins être présentes. Le reste – l'autorité qui subventionne, la presse qui répercute ou commente, le médiateur qui introduit ou facilite l'accès, est accessoire, malgré son importance.

a. Le public : à éduquer, à écouter ou à connaître ?

Le point de vue dont on envisage communément le public varie largement. D'abord selon qu'on ait besoin de sa participation financière ou qu'il soit simplement présent – afin d'asseoir ou de confirmer une légitimité. Ensuite dans la manière dont on estime qu'il faut soit l'éduquer à la compréhension d'un art qui le dépasserait, soit être à l'écoute des ses envies et de ses attentes pour y correspondre au mieux. Une pensée de la culture « assomptionniste » s'opposerait ici à une pensée « ascensionniste ». Dans la pratique, ces modes de pensée se croisent souvent, les créateurs et les organisateurs jouant à la fois, à des degrés divers, de stratégies éducatives (travail d'animations autour des spectacles, rencontres avec le public, conférences d'avant-spectacle, « médiations », dossiers pédagogiques…) et de stratégies de séduction (incitations financières à travers les politiques d'abonnements, possibilités de restauration sur les lieux de spectacle, service voiturier…). Ces stratégies qui s'opèrent le plus souvent aux marges du spectacle même en sont parfois également constitutives.

Dans son récent article, « Le Régime Culturel », le sociologue de la culture Rudi Laermans a rassemblé une quantité de points de vues incisifs sur la politique culturelle dans un contexte social modifié. C'est avec une certaine attention qu'il salue la progression de « l'omnivore ou celui qui goûte à tout », qui papillonne gaiement entre la haute et la basse culture. Ce brusque changement de goût, qui continue à évoluer, a des conséquences inattendues sur la participation du public. Laermans constate également comment chaque politique se trouve face au même dilemme. D'un côté les autorités veulent en effet que la participation culturelle augmente, mais d'un autre côté elles ne peuvent faire autrement que d'investir dans la qualité et la diversité de l'offre et de l'expérimentation. La hausse de la demande et la surveillance de l'offre entrent toujours en conflit l'une avec l'autre. Le régime culturel constitue le moteur de la discussion qui dans toute sa violence fait rage dans le secteur des arts au niveau flamand[38].

Au-delà de ces rapports, on soupçonne qu'il existe des différences entre les publics. La doxa, rarement vérifiée, veut que certaines populations correspondent mieux à certaines disciplines. Selon ces lieux communs, l'opéra, la danse et le théâtre contemporains se destineraient surtout à « l'élite » – la bourgeoisie éclairée ; le théâtre de répertoire, la danse classique, le café-théâtre concerneraient plus la petite-bourgeoisie, plus conservatrice ; le théâtre de boulevard et l'humour s'adresseraient aux classes moyennes; et le théâtre engagé, le théâtre-action, le cirque et le théâtre de rue viseraient un public plus populaire. Il y a évidemment à ces généralités des exceptions, et des nuances à apporter, notamment en termes de tranches d'âges. Cette catégorisation qui semble trouver une correspondance dans la manière dont les subventions sont accordées – ou pas – à certains secteurs devrait être vérifiée à l'échelle de Bruxelles.

Si l'on compare les rares études disponibles sur le public en termes qualitatifs, et la manière dont la plupart des structures ayant répondu à notre questionnaire envisagent leur public, on perçoit en effet une distance très grande. Dans ces études (qui toutes s'avouent « insuffisantes »), on définit le public comme majoritairement « blanc et belge », âgé « de 25 à 55 ans », et « exerçant une fonction professionnelle supérieure » (Bogen et Collard, 1996 ; Diez, 1997 ; Weyts,

[38] *Het cultureel regiem*, essai de Rudi Laermans, Tielt, Ed. Lannoo/Vlaamse Gemeenschap, 2002.

2001). Ce n'est apparemment pas l'image qu'en ont les créateurs et les organisateurs qui ont répondu à notre questionnaire, lesquels « souhaitent » pour 47 % d'entre eux un public de tous niveaux d'études, professions et appartenances linguistiques, et estiment même le rencontrer totalement dans 8 % des cas.

On peut s'interroger sur la raison pour laquelle les créateurs s'imaginent un public « fantôme » auquel ils adressent leur œuvre, alors que leur public « réel » semble beaucoup plus circonscrit : les raisons en sont sans doute pour partie historiques, l'utopie d'un théâtre « de qualité » destiné au plus grand nombre continuant, depuis Jean Vilar, à inspirer de nombreux discours. Il y a aussi probablement dans cette attitude une forme de crainte d'un manque de légitimité. Pourtant, on ne peut pas dire que cette légitimité soit ici accordée aux artistes en fonction de la quantité ni de l'opinion du public, ni du point de vue de la presse, ni des institutions, ni d'ailleurs de la reconnaissance professionnelle. Des critères comme la qualité des réalisations, l'identification à un courant ou la reconnaissance à l'étranger semblent beaucoup plus déterminants pour asseoir la réputation d'un créateur (Laermans, 1998).

Devant ce malentendu, on peut se demander si, de la même manière que Michel Foucault préconisait un travail intellectuel « spécifique » s'opposant à l'intellectuel « universel » dont la figure type reste Jean-Paul Sartre, il n'y aurait pas intérêt à substituer la notion de public spécifique, fût-il réduit, à celle de public universel qui semble habiter tant d'acteurs du secteur. La reconnaissance (laquelle ne peut s'effectuer sans connaissance) de publics particuliers devrait permettre un rapport avec ceux-ci plus cohérent et plus pertinent, tant du point de vue des formes artistiques qu'en termes de communication.

b. Le créateur : tour d'ivoire, acteur social ou entertainer *?*

Face à ce public mythique, le rôle du créateur est diversement compris suivant les disciplines, les factions politiques et, dans une certaine mesure, les Communautés. À travers le rôle qu'on lui attribue, c'est en fait celui qu'on alloue à la culture en général qui est en jeu. Le créateur doit-il ne se préoccuper que de son travail, vivre en autarcie, détaché du monde, développer ainsi une œuvre qui par son « étrangeté » même permet un regard autre sur la société « telle qu'elle est » ? (C'est le plus souvent ainsi qu'on le perçoit dans des secteurs très pointus ou relevant de la « haute culture », danse contemporaine, performance, opéra, c'était aussi, dans une certaine mesure, la position du VLD, dans la lignée de la politique de Patrick De Waele en Flandre, quand il était ministre de la Culture.) Doit-il au contraire interroger la société, et le spectacle être d'abord un lieu de débat ? (C'est la philosophie prédominant dans le théâtre en tant qu'art « engagé », présente également dans le café-théâtre quand il prend appui sur l'actualité pour la critiquer, ou dans certaines formes de théâtre de rue, et qui est cultivée à l'extrême dans le théâtre-action ; c'est aussi, traditionnellement, la manière dont les socialistes envisagent la culture, comme « lien social ».) Doit-il simplement, dans la tradition des « saltimbanques », offrir au spectateur une échappée hors de son monde, divertissante de préférence ? (C'est la pensée majoritaire dans les arts du cirque, le théâtre de divertissement, la danse classique et la comédie musicale ; c'est en Belgique un positionnement que le PRL a pu prendre dans ses choix culturels.) Comme dans les idées préconçues sur le public, il y a, dans chacun de ces cas de figure, des exceptions, sectorielles et politiques. Il y a surtout souvent une coexistence de ces trois conceptions qui se contredisent, qui place les créateurs dans une situation fausse, puisqu'on attend d'eux tout et son contraire.

En Flandre particulièrement, la question de l'autonomie de l'artiste a été au centre des discussions. Dans ce contexte, nous citons Marianne Van Kerkhoven à la conférence de presse du Kaaitheater (19 juin 2002) : *« On dit que l'exigence de permettre une plus grande participation culturelle n'aurait pas d'implication sur l'autonomie de l'art et de l'artiste. La mise en œuvre de cette autonomie pendant ces dix dernières années a peut-être bien été la plus grande acquisition, le plus important développement que les arts du spectacle en Flandre aient jamais connu. Une richesse qui doit être chérie et protégée. Ce n'est pas un hasard que ce développement aille de pair avec le processus social qui a mené à l'autonomie culturelle flamande. (L'histoire du lien entre la réalisation des exigences flamandes et le développement des arts en Flandre doit encore être écrite.) Qu'il s'agisse de servir la cause flamande ou une pensée gauchiste, comme le faisait le théâtre politique des années 70 ; ou de parvenir à un mélange social aujourd'hui, chaque tâche externe que l'on impose à un art finira finalement de nouveau par porter atteinte à l'autonomie de l'artiste. Un créateur de théâtre doit pouvoir dire : je* veux *un spectacle avec tel et tel ingrédient ; et non pas : je* dois *faire un spectacle qui correspond à tel et tel critères préétablis. On est libre ou on ne l'est pas. Un artiste doit pouvoir se préoccuper de l'artistique et de ses implications sociales. Dans cet ordre*-là. *»*

Quelle que soit la manière dont on l'envisage, le créateur semble en tout cas de moins en moins perçu comme capable d'être son propre « organisateur ». S'il reste, à la tête de structures importantes, des directeurs qui sont également créateurs, la division entre rôle de création et rôle d'organisation s'est faite de plus en plus nette ces dernières années. Cela a eu des avantages indéniables au niveau des résultats financiers des théâtres (Faits et Gestes, 2001) ; on peut néanmoins s'interroger sur cette mise à l'écart des artistes au niveau organisationnel. Un projet porté par un gestionnaire, aussi brillant soit-il, a-t-il le même pouvoir d'attraction sur le public que lorsque c'est l'artiste qui prend la parole ? Il nous semble que les sensibilités des francophones et des Flamands diffèrent sur ce plan. Faut-il attribuer cela à une génération de « papes de la culture » – ainsi qu'on les a qualifiés avec condescendance – qui du côté flamand ont fortement contribué au renouvellement de la culture flamande dans les années 80 ? Si certains opérateurs culturels ont affirmé ressentir, récemment, le besoin de réimpliquer plus profondément les créateurs dans les processus décisionnels, ils n'y sont pas arrivés : Bruxelles/Brussel 2000 en a fourni une illustration éloquente : le rapport final dit clairement que l'objectif de départ d'associer les artistes de près à l'élaboration de la programmation n'a été réalisé que très sporadiquement (Bruxelles/Brussel 2000, 2001).

c. L'organisateur : initiateur de l'œuvre ou humble passeur ?

Le rôle de l'organisateur, qui ces dernières années a dès lors pris une importance de plus en plus grande, semble, lui, travaillé par une autre contradiction, relativement à sa responsabilité dans la gestation de l'œuvre. Avec la venue aux commandes de « gestionnaires » à la tête de structures culturelles – remplaçant parfois des créateurs qui avaient mal géré lesdites structures, notamment d'un point de vue financier –, il leur est incombé la responsabilité de donner des identités artistiques aux structures en question. Les choix de programmation, de coproductions, l'organisation des saisons, le mode d'accueil des créateurs sont ainsi devenus des enjeux importants d'un point de vue artistique, qui mènent parfois à une certaine confusion des genres. Quand un producteur passe des commandes, décide de faire travailler ensemble certains artistes autour d'un projet prédéterminé, intervient sur la distribution, suit le travail des répétitions, dialogue avec les artistes, ne fait-il pas, d'une certaine manière, œuvre de créateur – mais dans ce cas, n'outrepasse-t-il pas son rôle ? Ce qui est en question ici est notamment la question de la propriété de l'œuvre (Qui est « propriétaire » ? le créateur ou le producteur ?) qui est un des enjeux de « l'exception culturelle » européenne. Dans le même ordre d'idées, d'un point de vue économique, la pratique propre aux opérateurs privés qui, quand ils financent un spectacle, touchent les dividendes de son exploitation, en demandant un pourcentage sur la vente des spectacles, peut-elle être étendue aux opérateurs subventionnés, comme c'est parfois le cas ?

La manière floue dont le public est pensé intervient également sur la conception de l'organisateur : c'est au prétexte de ce public vaste mais mal connu que la nécessité de la « médiation », d'un « passeur », est établie. Pour humble que soit cette identification, si on la compare à l'image de l' « initiateur », cela crée une interface de plus entre le projet du créateur et le public. On peut s'interroger sur cette interface, sur la manière dont elle aurait favorisé le repli sur soi de certains créateurs, dont elle formerait finalement, plutôt que lien, écran. De plus, quand le spectateur va vers l'art, veut-il forcément un intermédiaire ?

2. Les langues/les idiomes : la division identitaire

Comme nous l'avons vu plus haut, (partie III, point 5) le rapport que les créateurs, les organisateurs et les publics entretiennent vis-à-vis de la tradition est une clé de lecture du paysage des arts du spectacle fréquemment employée. Walter Moens envisageait ainsi une division entre formes classiques, modernes, contemporaines et marginales. (Moens, 1992). Le principe fut repris par Bruxelles/Brussel 2000, encore que simplifié : la distinction entre moderne et contemporain y fut supprimée (Bruxelles 2000, 2001).

Deux questions se posent à ce propos : la première est celle de la division systématique entre tradition et contemporanéité, certes basée sur une observation du terrain, mais qui pourrait être envisagée différemment, et de la rareté des projets culturels à Bruxelles tendant à créer un lien entre les deux : peu de structures y pratiquent en effet le grand écart entre formes traditionnelles et contemporaines (pas de structure comme le ballet de l'Opéra de Paris, où se montent des chorégraphies classiques et des créations contemporaines ; pas de théâtre comme le Théâtre de Namur, qui juxtapose le spectacle de variétés le plus populaire au théâtre d'avant-garde). Les structures proposant des lectures contemporaines du patrimoine sont elles-mêmes peu nombreuses, la Monnaie faisant exception. Quant aux opérateurs qui, à partir de programmations « thématiques » emmènent les spectateurs dans des explorations de formes très différentes, ils sont également très rares.

Par ailleurs, l'existence d'une catégorie « marginale » reprise dans les ouvrages de politique culturelle a ceci d'ambigu qu'elle ne correspond jamais dans les faits qu'à une demi-reconnaissance : au prétexte de reconnaître certaines formes, modes d'organisation ou publics dans leur « marginalité », ne les maintient-on pas dans la marge (notamment financière) tout en se donnant bonne conscience ?

C'est qu'en fait, la société des arts du spectacle, au-delà du mythe de la grande famille, de rigueur quand on s'adresse au politique ou lors des remises de prix, possède sa hiérarchie. On a vu plus haut comment la répartition budgétaire créait déjà dans la ville une forme d'ordonnancement cautionnée par le politique. À cette hiérarchie politico-financière se juxtapose une hiérarchie culturelle, fonction notamment du public effectivement concerné, basée sur l'histoire du spectacle et sur l'opposition entre haute culture et culture populaire. Les différents secteurs sont enfin eux-mêmes souvent hiérarchisés, la rétribution du travail des uns et des autres étant très significative à cet égard.

Cette hiérarchisation se double d'un cloisonnement qui, au-delà des conflits linguistiques propres à la Belgique, participe peut-être du repli identitaire observable un peu partout dans le monde depuis la deshérence des grandes idéologies politiques. À cet égard, les conceptions contrastées de la société défendues par les deux Communautés à Bruxelles sont également inadéquates : qu'il s'agisse de la vision « multiculturelle » défendue par la Communauté flamande, qui divise la société en poches distinctes et indépendantes, et favorise la division sans éliminer la hiérarchie, ou du concept « universaliste » d'intégration qui sert de fondement à la Communauté française, lequel, comme l'a bien montré Gilles Deleuze, aboutit à l'établissement d'un modèle (blanc, mâle, aisé, et dans le cas qui nous occupe, de langue française) dont on doit se rapprocher au détriment de ses particularités, aucune de ces deux conceptions ne parvient à rendre compte du métissage culturel particulier des Bruxellois. Ce « bâtardisme » fondamental, souvent exprimé par les créateurs d'ici[39], n'y a littéralement pas droit de cité, en tout cas au niveau des arts du spectacle. *« Quiconque revendique une identité complexe est marginalisé »*, écrit Amin Maalouf[40] à propos de son expérience de Libanais expatrié. À Bruxelles, quiconque dans les arts du spectacle essaie de sortir d'une logique communautaire, ou d'avoir une pratique transversale, risque le même sort. Pourtant,

[39] Notamment dans le livre collectif *Belgique toujours grande et belle,* numéro de la Revue de l'Université de Bruxelles paru en 1998 aux éditions Complexe, où les Bruxellois en particulier étaient porteurs de ce concept.

[40] Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

le « génie » de la ville semble bien résider dans cette impureté fondamentale, c'est du moins cet aspect qui fascine au premier chef les programmateurs internationaux qui accueillent nos artistes.

3. Démographie et accès au spectacle

La question de la démographie, soit de l'accroissement ou de la diminution des populations, est traversée à son tour par de puissants contrastes. Alors qu'on a beaucoup fait pour valoriser l'image du créateur, la quantité de nouveaux créateurs arrivant chaque année sur le marché de l'emploi est perçue aujourd'hui comme un problème et suscite des volontés politiques de réfréner ces envies. La multiplication sensible des fonctions d'organisation, dues à la croissante complexité de secteurs qui se modifient sans cesse et entraînent une demande de plus en plus grande à ce niveau, se retrouve elle face à une pénurie de personnel véritablement qualifié, les gens capables ne se précipitant pas vers ce domaine, beaucoup moins lucratif que d'autres secteurs (cinéma, show-business, et même arts plastiques). Quant à la réduction du public, qui serait surtout sensible pour le théâtre, il faut peut-être la relativiser.

L'image du créateur a subi une évolution largement positive ces vingt dernières années. Y ont notamment contribué la manière dont les médias ont mis sur un piédestal certains parcours artistiques, la valorisation des activités artistiques comme loisirs, l'image communiquée par le politique sur ses réalisations culturelles, les *success story* de certaines vedettes. Ce qui était considéré autrefois comme des métiers « peu honorables », voire « dangereux » ne suscite plus aujourd'hui une méfiance aussi grande. C'est sans doute pour cela que de plus en plus d'individus se dirigent vers des carrières artistiques. Bruxelles n'échappe pas à cette règle, qui se double d'un autre phénomène : les établissements acceptent un nombre croissant d'élèves, et les conservent le plus longtemps possible, leur survie, ou celle de certains cours, en dépendant. Pour ne prendre que l'exemple des écoles officielles de théâtre francophones bruxelloises (l'INSAS et le Conservatoire), le chiffre d'acteurs et de metteurs en scène diplômés de ces écoles chaque année a presque doublé entre 1999 et 2001, passant de 23 à 44[41].

Au niveau francophone, le marché de l'emploi étant relativement limité, les interprètes étaient nombreux, il y a quelques années, à initier leurs propres projets et à demander des subventions pour les réaliser – dès la fin de la formation, pour les comédiens, ou dès la « fin de carrière », pour les danseurs. Face à cette démographie « galopante » des créateurs, et cette « prolifération » des associations, le pouvoir politique a tenté de créer des garde-fous, des filtres, des « sas » : ralentissement des processus décisionnels par l'établissement de calendriers , exigence de dossiers complexes et de coproductions ; création du CAS à Charleroi ; formulation de critères qualitatifs d'admission dans le cénacle des créateurs « reconnaissables » (Rangoni, 1998 ; de Wasseige, 2000). Il y a une contradiction étrange entre la mise en place de ces barrières et la manière dont le politique se flatte épisodiquement de la vitalité du monde du spectacle[42].

Le problème se pose aussi du côté flamand, mais la discussion à ce sujet nous semble moins violente. Il n'est pas immédiatement clair si cela a à voir avec un moins grand afflux (les chiffres exacts font défaut) ; un plus grand nombre d'institutions qui sont subventionnées structurellement et aux projets, ce qui fait probablement que l'offre d'emploi (le nombre de productions créées) est plus grande ; l'existence du décret sur les arts de la scène et la convention collective de travail en vigueur. Mais n'oublions pas néanmoins la protestation de nombreux acteurs plus vieux, la saison dernière, face au risque que représente pour eux la convention collective de travail, de ne plus être pris en compte parce qu'ils sont trop chers[43], et que dans le secteur de la danse, beaucoup de chorégraphes et de danseurs se trouvent certainement dans une situation sociale difficile, entre autres à cause de l'affluence chez PARTS et de l'attrait qu'exerce Bruxelles comme lieu de travail pour la danse…

La complexité du travail administratif demandé aujourd'hui aux créateurs vis-à-vis des institutions, comme la demande de plus en plus fréquente d'activités de « médiation » du côté du marché a aussi créé une augmentation du personnel administratif, créant un double problème : d'une part, ces fonctions, peu gratifiantes en général, et pour lesquelles les formations sont extrêmement lacunaires, sont également mal rémunérées, et les personnes qui veulent bien s'y consacrer poursuivent rarement cette activité bien longtemps ; d'autre part, l'investissement dans l'administratif, rendu partiellement nécessaire par le politique, est en même temps nié par celui-ci, les subventions étant supposées soutenir prioritairement l'emploi artistique. Dans ce contexte difficile, les « bureaux de production » défendant le travail de plusieurs créateurs qui existaient au début des années 90 ont tous disparu. Les idées de services d'aide administrative centralisée, comme celui prévu dans le projet de « Maison du Jeune Théâtre », ont fait long feu ; en dehors du manque de volonté politique, il ne faut pas perdre de vue que ce genre de projets fédérateurs achoppe généralement sur la question de la concurrence entre les structures, constitutive du métier du spectacle.

Enfin, en termes démographiques, la supposée désaffection du public est le sujet d'une lamentation récurrente, en particulier dans le milieu du théâtre. On s'en plaint moins en effet du côté de la danse, du théâtre musical ou des arts du cirque : il est vrai que les séries de représentations y sont, la plupart du temps, beaucoup plus courtes. Mais cette désaffection est-elle réelle ? Selon l'ARC, qui a mené le dernier travail de recherche à cet égard au niveau francophone (en croisant plusieurs enquêtes), la baisse de la fréquentation théâtrale devrait être d'abord attribuée à une

[41] Chiffres communiqués par le CAS.

[42] Observable notamment à la lecture des introductions à *l'Annuaire du spectacle* écrites par les différents ministres de la Communauté française chaque année.

[43] Il semble qu'il faille nuancer ce point de vue, si l'on en croit une recherche menée par le VTI (*De zachte landing. Tewerkstelling en leeftijd bij acteurs in Vlaanderen 1985-2000,* Bruxelles, *Courant,* n° 99). Peu d'acteurs flamands ont une carrière homogène jusqu'à la pension, mais c'est surtout après 40 ans qu'ils quittent le secteur. On n'a pas tenu compte dans ladite étude du secteur audiovisuel, où on imagine que certains de ces acteurs continuent leur carrière.

augmentation de l'offre et des institutions… mais, selon les chercheurs, le matériel n'est pas suffisamment récent, fiable et comparable pour porter un jugement correct (ARC, 2000) ! On en revient donc une fois de plus au problème du public « inconnu », qui justifie des choix artistiques, politiques, de programmation… sans être l'objet d'une véritable analyse. Les raisons pour lesquelles on ne fait pas cette analyse sont mystérieuses : crainte pour certains créateurs, opérateurs ou politiques d'un « manque de légitimité », comme vu plus haut ? Crainte de constater que le public réel ne correspond pas au public idéal ? Crainte de voir apparaître l'absence manifeste de certaines catégories de population ?…

4. Les « sans-papiers » du spectacle

Car si l'on ne sait pas exactement de qui est constitué le public qui va voir des spectacles (et plus largement participe à des activités culturelles), on semble plus certain de celui qui n'y va pas. Au-delà des questions d'âge, de niveau d'études, de revenu ou de temps libre disponible, « l'appréciation des formes culturelles est encore et toujours déterminée socialement » (Weyts, 2001), et des pans entiers de la société bruxelloise d'aujourd'hui (allochtones notamment) ne semblent pas se reconnaître dans les formes de culture proposées. Cette situation semble préoccuper d'ailleurs les créateurs et organisateurs qui ont répondu à notre questionnaire, qui pour 59 % d'entre eux « souhaitent » ces spectateurs, et dont 51 % disent développer des démarches spécifiques dans leur direction. Sans apparemment jusqu'ici parvenir à rencontrer ces « sans-papiers » du spectacle.

Ce phénomène d' « exclusion » de certains publics est sensible également à d'autres niveaux. On a vu plus haut comment les créateurs et les organisateurs qui sortent des logiques identitaires (tant disciplinaires que linguistiques) ont du mal à être reconnus, dans le contexte hiérarchisé et cloisonné des arts du spectacle à Bruxelles ; comment la pensée d'une vie artistique « marginale » aboutissait à maintenir celle-ci dans une précarité constante (avec le consentement des intéressés, ce qui ne laisse pas d'étonner) ; comment divers procédés de sélection maintenaient à l'écart du secteur de nombreux artistes et opérateurs. Il faut cependant distinguer, entre ces différentes formes de rejet, ce qui tient à un refus de considérer la réalité – parce qu'elle révélerait que les formes de spectacle actuelles ne sont pas forcément universelles –, ce qui relève de la peur de l'autre – les métis ont, de tous temps et en tous lieux, toujours été mal vus –, et ce qui relève du conservatisme des aînés – soit la peur des vieux par rapport aux jeunes.

Il subsiste que ces logiques d'exclusion, qui ont peut-être leur légitimité au niveau plus lointain et abstrait des Communautés, semblent difficilement compatibles avec le principe de la cité et le rôle de lien, de proximité, attentif au bien-être de la population, que joue en principe le pouvoir local. Sans s'illusionner sur les priorités effectives de celui-ci, ni sur les pouvoirs magiques du spectacle vivant, il reste que la particularité de celui-ci, *réunir* dans une *expérience* toujours *unique* et *exceptionnelle* des spectateurs, reste un des rares facteurs de vie commune qui restent dans la ville d'aujourd'hui. Ne serait-ce que pour cela, il mérite que l'on y prête une attention soutenue.

5. Éclairage

Ce chapitre consacré aux philosophies à l'œuvre dans le secteur est en fait recoupé à de nombreux endroits par le questionnaire, qui contenait de nombreuses questions sur la manière dont les structures se perçoivent, en tant que créateurs ou en tant qu'organisateurs, et sur la manière dont elles perçoivent leur public, voire le rôle qu'elles ont à jouer vis-à-vis de celui-ci. Ces questions ont également été abordées lors des tables rondes, en particulier celle concernant les actions vis-à-vis du public (TR3), et reviennent de manière flagrante à travers la formulation de ceraines suggestions.

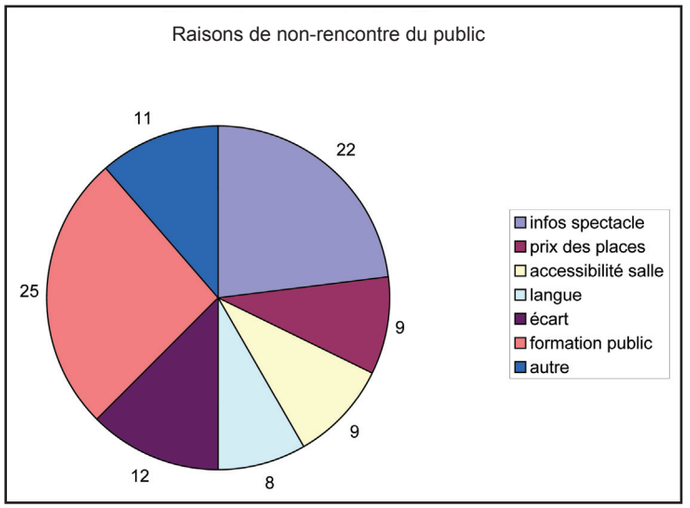
Sur la question des « races », ont été isolées différentes manières de penser le public, et ont été relevés **les contradictions de la conception du public ; la mauvaise connaissance des publics bruxellois** ; le **rôle inconfortable du créateur**, écarté des décisions, supposé autonome, mais appelé à la rescousse comme bouche-trou social ; le **rôle ambigu de l'organisateur**, quant à sa propriété sur les œuvres, ou à ses interventions au niveau artistique.
La perception de leur public par les structures faisait l'objet dans le questionnaire d'une recherche fouillée. On trouvera ci-dessous un tableau reprenant les réponses à ces questions, Ce tableau fait apparaître les publics désirés, effectivement rencontrés, un peu rencontrés ou pas du tout.

Le public selon les structures

	Désiré	Rencontré	un peu	pas du tout
Âge				
jeune public				
- de 1 à 5 ans	18	16	2	22
- de 6 à 10 ans	27	26	3	20
- de 11 à 15 ans	36	31	14	13
adulte				
- de 16 à 20 ans	68	46	21	5
- de 21 à 35 ans	75	72	9	3
- de 35 à 50 ans	74	73	8	4
- de 50 à 65 ans	71	62	14	6
- 65 ans et plus	62	42	17	11
Niveau d'études				
- secondaire inférieur	57	35	16	10
- secondaire supérieur	66	56	10	5
- études supérieures	64	64	5	4
Professions				
- ouvriers	63	29	20	11
- employés	65	57	8	4
- enseignants	67	59	10	4
- fonctionnaires	66	46	17	4
- prof. Libérales	66	51	12	5
- artistes	63	56	9	5
Langue				
- francophones	71	75	4	2
- flamands	63	40	26	5
- allochtones CEE	59	32	25	6
- hors CEE	57	25	27	10

(93 structures)

De manière générale, le spectateur le plus désiré a de 21 à 35 ans, a fait des études secondaires supérieures, est enseignant et francophone. Le moins désiré a plus de 65 ans (en faisant exception du « jeune public » de moins de 16 ans), n'a terminé que ses études secondaires inférieures, est ouvrier, et allochtone hors CEE. Ces proportions ne coïncident pas tout à fait avec le spectateur le plus effectivement rencontré, qui a entre 35 et 50 ans, et a fait des études supérieures, s'il est toujours enseignant et francophone. Quant au spectateur « pas du tout rencontré » (là aussi en faisant exception du jeune public, où les moins rencontrés sont les tout-petits, avant 5 ans), il correspond, mais renforcé au niveau des chiffres, au spectateur « le moins » désiré : âgé, d'un niveau d'études minimum, ouvrier et allochtone hors CEE. Ces chiffres absolus sont, on s'en aperçoit, un peu exagérés, mais néanmoins significatifs de certains malaises.
42 structures estiment ne pas rencontrer le public qu'elles désirent. 6 structures désirent rencontrer tous les publics. Si l'on fait l'économie du critère de l'âge, et qu'on ne considère que les professions, les langues et les niveaux d'études, 42 structures désirent tous les publics. Parmi celles-ci, 6 estiment les rencontrer effectivement. Si l'on examine de quoi se réclament les 42 structures « désirant tous les publics », on s'aperçoit que les pourcentages de celles qui se revendiquent « d'avant-garde », « contemporaines » ou « engagées » sont plus élevés que sur les résultats totaux, et qu'au contraire celles qui se disent « de divertissement », « populaires » ou « classiques » sont inférieurs. Ceci montrerait que l'idée de public « universel » ou mythique est surtout propre aux démarches les plus pointues.



Différenciation «communautaire»

	FR	FL	BI
infos spectacle	17	3	2
prix des places	7	2	0
accessibilité salle	6	2	1
langue	6	2	0
écart	6	4	2
formation public	15	7	3
autre	7	3	1

(93 structures : 70 francophones, 17 flamandes, 6 « bicommunautaires »)

Dans le tableau suivant, dans lequel nous avons introduit une différenciation des réponses des structures néerlandophones, francophones ou bicommunautaires, les problèmes se posant nous paraissent parfois de nature différente. Nous avons pris en considération les seules réponses des présentateurs, qui pour organiser les représentations, en assurer la billetterie et l'accueil, nous semblaient devoir avoir une vision plus proche de la réalité. Sur 31 structures de présentation francophones et bicommunautaires (sur 47 au total) affirmant désirer rencontrer un public flamand, 16 seulement affirment le rencontrer. Les 13 structures flamandes et bicommunautaires dans la même disponibilité vis-à-vis des francophones estiment toutes rencontrer ce public francophone. Ne sont jamais « pas du tout rencontrés » (ou, en d'autres termes, sont toujours un peu présents) : dans les structures flamandes, ceux qui ont fait des études supérieures, les employés, les enseignants, les fonctionnaires, les Flamands. Les raisons de non-rencontre les plus fréquemment évoquées sont, dans les deux Communautés, encore que dans des ordres différents, l'information sur le spectacle, le manque de formation du public, et l'écart entre le langage scénique et la réalité. L'obstacle de la langue vient en dernier dans tous les cas. Cinq structures francophones ne rencontrent « pas du tout » le public flamand, et 17 seulement « un peu ». Quant aux quatre structures bicommunautaires de présentation, elles ne se soucient guère du jeune public, et ne le rencontrent pas, ou « un peu ». Au niveau du jeune public, ce sont clairement les tout-petits qui sont le moins désirés, et le moins rencontrés (15 structures ne les rencontrent « pas du tout »).
Pour nuancer : au niveau des présentateurs, de 21 à 65 ans, on désire toujours beaucoup les spectateurs. Ces chiffres baissent dès qu'ils ont moins de 21 ans ou plus de 65. En ce qui concerne le niveau d'études, l'écart entre le désir et la rencontre effective se creuse vis-à-vis des « secondaires inférieures ». Ces caractéristiques se retrouvent, de manière renforcée, au niveau du public effectivement rencontré.

Le public selon les structures de présentation

	pub. désiré			pub. renconc.			Un peu			pas du tout		
Âge	FR	FL	BI	FR	FL	BI	FR	FL	BI	FR	FL	BI
jeune public												
- de 1 à 5 ans	8	4	0	8	4	0	1	0	1	9	4	2
- de 6 à 10 ans	11	6	0	12	6	0	1	0	1	7	3	2
- de 11 à 15 ans	15	7	1	18	4	0	7	1	1	3	4	2
adulte												
- de 16 à 20 ans	30	9	4	23	7	1	10	1	3	2	2	0
- de 21 à 35 ans	36	10	4	36	8	4	6	1	0	1	1	0
- de 35 à 50 ans	36	9	4	38	8	4	5	0	0	1	2	0
- de 50 à 65 ans	34	9	4	33	7	3	7	1	1	2	2	0
- 65 ans et plus	29	8	4	23	5	2	5	3	2	6	2	0
Niveau d'études												
- secondaire inférieur	27	7	4	20	4	3	7	2	0	4	2	1
- secondaire supérieur	32	8	4	31	7	3	4	0	1	3	1	0
- études supérieures	31	7	4	34	8	4	2	0	0	3	0	0
Professions												
- ouvriers	28	8	4	17	3	1	10	3	2	5	2	0
- employés	31	7	4	34	6	2	1	1	1	3	0	0
- enseignants	33	7	4	35	6	2	3	1	1	3	0	0
- fonctionnaires	32	7	4	27	6	2	7	2	1	3	0	0
- prof. Libérales	31	8	4	31	5	1	3	2	2	3	1	0
- artistes	29	8	4	32	6	2	2	1	1	3	1	0
Langue												
- francophones	36	7	4	42	7	4	0	1	0	1	1	0
- flamands	27	9	4	12	9	4	17	1	0	5	0	0
- allochtones CEE	25	8	4	12	6	3	14	2	1	3	2	0
- hors CEE	23	8	4	8	5	3	17	2	1	4	3	0

(62 structures : 43 francophones, 10 flamandes, 4 « bicommunautaires »)

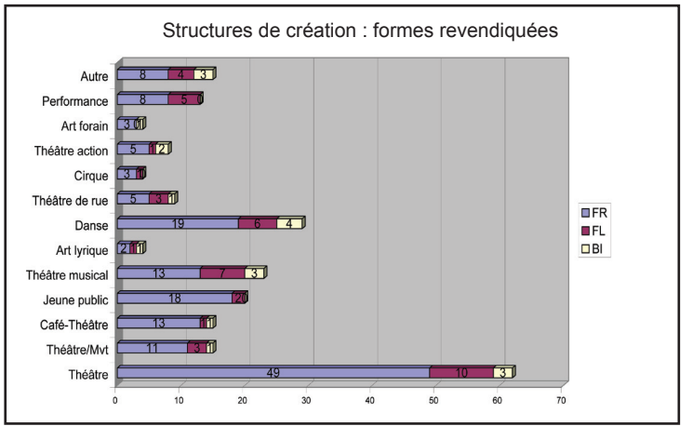
Si l'on compare à présent le point de vue des structures en général et celui des seules structures de présentation, avec le détail « communautaire » on perçoit quelques nuances. Ainsi de la rencontre effective des allochtones hors CEE : rencontrés par 26 % des structures en général, mais par 16 % des présentateurs francophones et 50 % des présentateurs flamands ; ainsi de la rencontre effective des seniors : rencontrés par 44 % en général, et par près de 50% des structures de présentation. En général d'ailleurs, les présentateurs estiment apparemment plus haute la rencontre effective du public : faut-il y voir une meilleure conscience du public effectif, ou un besoin de légitimation plus aigu ? Le désir de rencontrer « tous les publics » est plus fort du côté des structures de présentation flamandes que francophones, si la rencontre effective « complète » est souvent moins élevée, surtout en termes de catégories professionnelles. En revanche, la rencontre des allochtones, CEE ou hors CEE, est perçue comme plus forte. Le relatif isolement et le caractère asez pointu des structures flamandes expliquent peut-être ce désir plus grand et cette moindre rencontre au niveau des différentes catégories socioprofessionnelles. La rencontre des allochtones est peut-être, proportionnellement, plus grande qu'au niveau francophone, mais il faut faire la part, ici comme ailleurs, des fantasmes d'un public « dicté » par le politique.

La table ronde consacrée aux actions vis-à-vis du public a mis en valeur les mêmes « inconnues » et les mêmes ambiguités vis-à-vis du public que l'on doit éduquer (TR3, §14, 23), attirer par différentes stratégies (TR3, §2, 5, 9, 11), que l'on s'approprie (TR3, § 2, 18, 20), ne reflétant pas les cultures présentes dans la ville (TR3, §24, 26). Ces contradictions se retrouvent dans les suggestions, où l'on retrouve des notions de « clients » ou de « consommateurs de culture » (SUG 5, 11), mais où on évoque aussi l'injonction de « participer au lieu de consommer » (SUG 35), « la place du théâtre dans la cité » (SUG 24), la nécessité de s'ouvrir aux autres cultures ou de se « dévouer » pour les immigrés (SUG 23, 35, 38), et la manière dont les théâtres ne s'engagent dans une programmation « que pour leur public » (SUG 15).

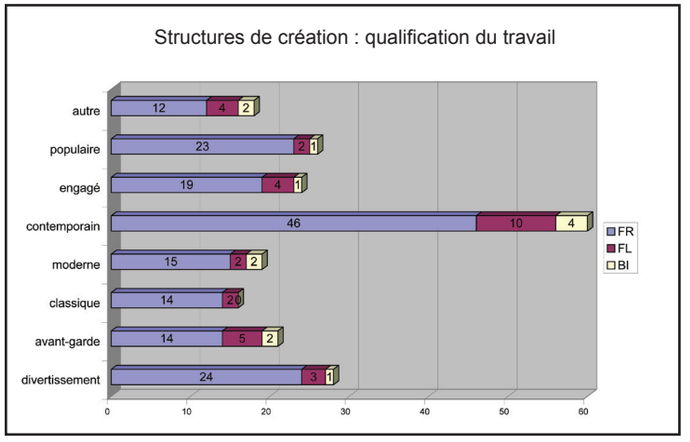
On voit à travers ces éléments d'information subjectifs que la notion de « public fantôme » que nous avions développée, marquée par une volonté d'universalité, est effectivement prégnante, et que la perception du public est très floue, en particulier chez les créateurs. Les raisons invoquées prioritairement pour les raisons de non-rencontre sont en particulier signifiantes de la « double pensée » existant sur le public, à la fois « à éduquer » (manque de formation) et « à séduire » (manque d'information), le sentiment d' « écart » entre la démarche proposée et la réalité culturelle étant assez important chez ceux qui reconnaissent la non-rencontre de certains publics. Malgré le flou, apparaissent des catégories de publics moins souvent rencontrés : les jeunes, les ouvriers, les personnes âgées, les allochtones. À l'analyse, on s'aperçoit que ceux qui ont l'image la plus nuancée de leur public sont ceux qui ont pu mener une enquête sur celui-ci. La correspondance entre le public désiré et rencontré est par ailleurs troublante. On se demande si le public est désiré parce qu'il est plus aisé à rencontrer… ou s'il est rencontré parce qu'on le désire.

En définitive, la *nécessité d'une étude fouillée sur les pratiques et les composantes du public des spectacles bruxellois* se confirme. Celle-ci permettra peut-être l'avènement d'une *autre pensée sur le public*, non quantitative, mais qualitative, spécifique et pertinente, qui permettrait une meilleure correspondance entre les œuvres et les spectateurs.

En ce qui concerne **l'image des créateurs**, plusieurs outils à travers le questionnaire sont parlants. Les disciplines dont se réclament ceux-ci, et la manière dont ils qualifient leur travail notamment. Le plus grand nombre se réfèrent au théâtre, y compris, à l'analyse, ceux qui pratiquent principalement la danse ou le cirque. Le théâtre musical est revendiqué par 22 structures, ce qui ne laisse pas d'étonner, quand on voit les résistances que l'idée de renforcer la présence de cette discipline suscite. Si un nombre toujours important de créateurs ne revendique qu'une seule forme (27 sur 83), ils sont 18 à en revendiquer deux, 14 à en revendiquer trois, et 12 à en revendiquer quatre. On voit qu'un grand nombre ne se satisfont pas d'une seule définition, mais la « proximité » de certaines formes de théâtre (théâtre de mouvement, théâtre-action, théâtre jeune public, café-théâtre) que l'on pouvait choisir joue également dans ce nombre. En ce qui concerne la manière dont ils définissent leur travail, le terme qui revient le plus souvent est « contemporain ».

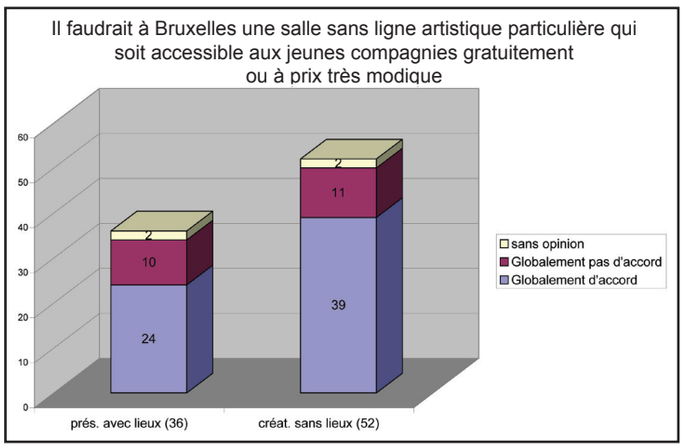


(82 structures : 63 francophones, 13 flamandes, 6 « bicommunautaires »)



(82 structures : 63 francophones, 13 flamandes, 6 « bicommunautaires »)

Les structures de création bruxelloises ayant répondu au questionnaire se définissent elles-mêmes de manière un peu différente suivant les Communautés. Si des proportions égales se réclament du théâtre et de la danse, très peu de néerlandophones se réclament du café-théâtre, du cirque (1 de chaque), et aucune des arts forains. On trouve en revanche, proportionnellement, plus de structures néerlandophones se réclamant du théâtre musical (7) et de la performance (4). Le nombre de structures flamandes et bicommunautaires se réclamant de l'avant-garde ou comme engagées est proportionnellement plus important qu'au niveau francophone. En revanche, on trouve proportionnellement plus de structures francophones se réclamant du divertissement, du classique ou du populaire. À propos de la manière dont les créateurs seraient écartés des processus décisionnels, la différence aux réponses à la question de la salle « sans ligne artistique » pour les créateurs sans lieux et pour les présentateurs disposant d'un lieu est légère, mais significative : 75 % des créateurs sans lieux revendiquent l'existence d'un lieu de ce type (où ils pourraient décider eux-mêmes de la manière dont ils se présentent ?), et 21 % sont contre, tandis que 66 % des présentateurs soutiennent cette idée, et 27 % sont contre.



À ce sujet, on a rappelé dans une table ronde que le public pouvait être utilisé comme une sorte de moyen de pression sur les créateurs – par les pouvoirs publics et par les programmateurs, et on a évoqué les clivages créés entre le créateur et le public, alors qu'on demande simultanément au créateur de tenir compte du public, sans mission précise (TR3, §8). La démagogie à l'œuvre dans la demande qui est faite aux arts du spectacle de générer une certaine mixité sociale (TR3, §10) a été relevée, ainsi que la situation de mendicité dans laquelle se trouvent des créateurs forcés de justifier leur travail par un « apport à la société » (dans le choix des thématiques notamment) (TR1, §22). Les difficultés du rôle des créateurs apparaissent également dans les suggestions, où l'on retrouve des plaintes sur l'absence des noms d'artistes ou d'acteurs sur les affiches (SUG 1), le manque de continuité dans le soutien à une démarche artistique et la prépondérance des soutiens à un « produit » (SUG 20).

Sur cette question de l'image du créateur, nous pouvons constater en effet la coexistence contradictoire (et souvent au sein des mêmes réponses) d'une pensée du créateur comme autonome, comme acteur social et comme *entertainer*. Les nuances « communautaires » à cet égard sont probablement influencées par les politiques menées les dernières années, mais en général leur ambiguité même n'a fait que renforcer la confusion existante.

Une *clarification des rôles donnés aux créateurs* devrait avoir lieu, au premier chef à leur niveau, mais aussi dans les discours tenus à leur sujet par les organisateurs et les pouvoirs publics. La manière dont les créateurs sont ou seraient écartés des processus décisionnels peut trouver diverses solutions : le *développement des possibilités de production indépendante* (et à ce titre, l'idée d'une salle sans ligne artistique a son intérêt, si elle n'est pas sans danger), *la réouverture des compétences décisionnelles aux créateurs*, que ce soit *de manière permanente ou éphémère* (par des évènements ou des cartes blanches). Il faut aussi se poser la question de la *justesse des aides aux projets artistiques accordées selon des critères de pertinence sociale*. Celles-ci peuvent en effet, dans un contexte économique difficile pour les artistes, créer des vocations artificielles. Il nous semblerait plus juste de *reconnaître comme travail artistique, au même niveau que d'autres démarches, des démarches impliquant un travail social* : ainsi les artistes désireux de travailler de cette manière pourraient-ils développer ce type d'action, sans créer pour autant d'appel d'offres artificiel.

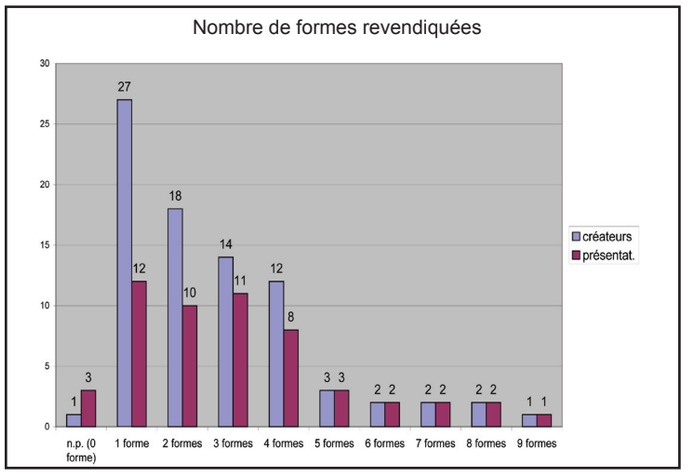
En ce qui concerne les **organisateurs**, pour illustrer la confusion qui peut régner quant au rôle de ceux-ci, un chiffre est éloquent. Sur 57 structures affirmant présenter des spectacles, 52 disent également en créer (selon le questionnaire, « Il existe dans la structure une équipe artistique ou un artiste, permanents, impliqués directement dans la réalisation de spectacles : conception du projet, travail des répétitions… » Si un grand nombre de structures bruxelloises de présentation sont effectivement dans ce cas, nous nous sommes aperçus à l'analyse que beaucoup (une dizaine) valorisent ici un travail de production comme un travail de création[44], soit qu'ils mettent un dramaturge à la diposition des créateurs, soit qu'ils considèrent leurs choix de programmation ou de production comme une création.

Dans une table ronde (TR3, §10), on a pu dire que les organisateurs passaient trop de temps à programmer, et insuffisamment à se préoccuper de la présentation des spectacles. Cette critique souligne le caractère « régalien » du travail de programmation, envisagé, de fait, comme un travail de création, alors qu'à cet endroit-là, se poser la question du pourquoi on programme, et travailler sur la manière dont on le présente, sont évidemment importants. Le fait positif que certains organisateurs (et notamment dans les centres culturels en Flandre) veuillent se rapprocher des problématiques artistiques en générant et en accompagnant des productions dans leurs structures ne devrait pas mener pour autant à une confusion des genres.

[44] Bien souvent, ce travail de « création » ne trouve pas de véritable correspondance en termes de spectacles créés. Il est à noter qu'à l'inverse, dans le remplissage du questionnaire, beaucoup de structures de création s'affirmant au départ comme « présentant des spectacles » (« en assure la programmation, la promotion, la billeterie et le cadre technique, dans un lieu propre ou dans d'autres lieux »), une fois arrivées à la définition de leur travail de présentation, raturaient ou laissaient en blanc toute cette partie, ne pouvant pas y répondre (et étaient dans ce cas retirées de la liste des structures de présentation).

Ici se repose en fait la question de la *formation des organisateurs*, et celle de la valeur donnée à leur travail de lien entre l'œuvre et le public. L'impression est que les organisateurs vivent mal leur statut, que nombre d'entre eux veulent absolument être reconnus comme créateurs eux aussi. Ce processus, qui n'est pas propre aux arts du spectacle (on voit le même phénomène dans les arts plastiques) nous semble significatif de la tendance générale à mettre le producteur au centre, quand simultanément le travail de production est peu valorisé dans une société qui place l'art assez haut dans l'échelle des valeurs. Une amélioration de la formation des administrateurs et producteurs devrait corriger cette tendance, en *revalorisant le caractère spécifique du travail de production*, et en mettant en garde contre les confusions.

Notre première analyse avait fait apparaître, au niveau des programmations des théâtres, la **division créée entre tradition et contemporanéité**, entre avant-garde et caractère populaire, et la **difficulté de la reconnaissance d'identités multiples**, ne se réclamant pas forcément d'un genre de spectacle ou d'une Communauté.
Cette inadéquation des concepts à l'œuvre est confirmée à plusieurs reprises dans les réponses au questionnaire. Les oppositions entre tradition et contemporanéité et entre avant-garde et populaire, si elles sont bien intégrées, ne sont en effet pas totales : sur 95 structures, 15 se réclament à la fois du classique et du contemporain, 10 de l'avant-garde et du populaire, 11 du divertissement et de l'engagement : au moins pour ces minorités-là, la division n'est pas pertinente. On a vu plus haut le nombre de structures de créations estimant que leur travail faisait appel à d'autres formes artistiques que le spectacle : 55 % des créateurs. Au niveau des présentateurs estimant présenter des formes multidisciplinaires, on retrouve des réponses plus larges encore : 82 %. Mais dans les faits, 21 % des présentateurs affirment ne présenter qu'une seule des onze formes de spectacle qu'ils pouvaient choisir[45] (le théâtre, dans tous les cas), 17 % seulement deux, et 18 % seulement trois. On peut se poser des questions sur l'ouverture de ces 33 structures à d'autres disciplines, alors qu'au sein même du spectacle, elles sont si limitées. Enfin, en ce qui concerne l'identification communautaire, en dehors de ce qui s'est exprimé lors des tables rondes, déjà évoqué au chapitre I, les difficultés que nous avons rencontrées à classer certaines structures « non identifiables » sont parlantes. En dehors des questions communautaires, la manière dont les pratiques transversales sont difficilement compréhensibles pour le politique (TR1, §5) et le fait qu'elles sont difficiles à faire accepter (TR3, §16) sont réapparues lors des tables rondes. On y a, inversement, aussi défendu l'idée de diversité, de différence, qui se retrouve dans une suggestion (« cultiver l'hétérogénéité », SUG 35).



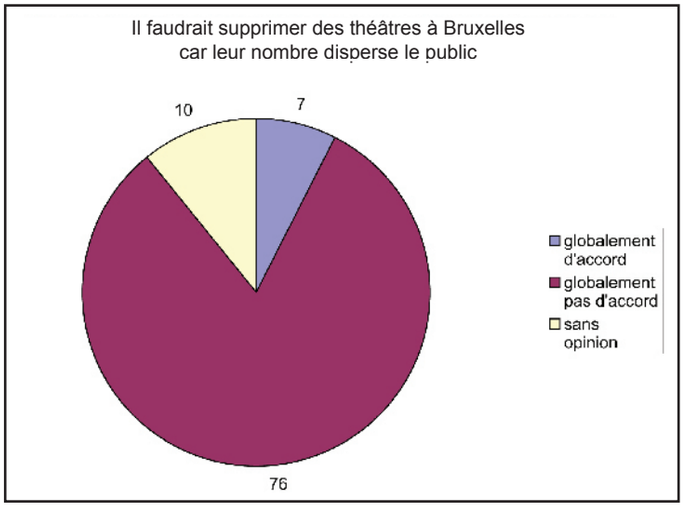
(82 structures)

Face à ces problèmes, plusieurs attitudes sont possibles. Au niveau du secteur comme au niveau politique, la question de la *pertinence de la division entre tradition et modernité, avant-garde et populaire, divertissement et engagement*, doit à nouveau être posée. Au niveau de la reconnaissance des formes multidisciplinaires, une question doit être posée à l'ensemble des institutions quant au *cloisonnement des arts*. Si le nombre de structures mettant à égalité tous les arts dans leurs pratiques et en favorisant l'échange est mince, le nombre de celles qui, à un moment ou un autre, font appel à d'autres formes de spectacle est énorme. Les instances d'avis « spécialisées » sont-elles alors toujours compétentes ? Enfin, sur la spécificité de la « bâtardise » – ou de l'hétérogénéité – bruxelloises, le *rôle de la politique de la Région (« Image de Bruxelles ») dans la défense d'une identité bruxelloise particulière* semble majeur. *La prise en compte de cette particularité devrait également déterminer l'action de la Cocof et de la VGC,* ce qui est peu le cas pour le moment.

Les questions dites « de **démographie** » concernaient la supposée *diminution du public*, la complexité administrative grandissante créant en revanche une insuffisance *d'administrateurs*, alors que le *nombre d'artistes en hausse* suscitait différents mécanismes de rétention.
Ainsi qu'on l'a vu plus haut (Chapitre III, p.37), la diminution du public apparaît bien à travers les chiffres des trois années étudiées, de manière nuancée, puiqu'au niveau des représentations organisées par des créateurs eux-mêmes, le nombre de spectateurs est en augmentation. Mais il faudrait pouvoir disposer de chiffres comparatifs sur une plus longue durée (qui pourraient sans doute être produits par les autorités publiques subventionnant les arts du spectacle, à propos des structures subventionnées, mais ne représenteraient pas la réalité complète, vu l'importance grandissante des démarches semi-privées). L'offre de spectacles est certes beaucoup plus grande aujourd'hui qu'il y a dix ans, ce qui crée sans doute une dispersion relative, comme on l'a fait remarquer (TR3, §1). Il est, à cet égard, frappant de constater que la prolifération des lieux de spectacles, incriminée il y a quelques années pour justifier ladite diminution, n'est plus guère invoquée aujourd'hui : seules sept structures sont globalement d'accord avec l'idée de la suppression de lieux de spectacle ; aucune structure ne la juge prioritaire, et 10 seulement (neuf francophones et

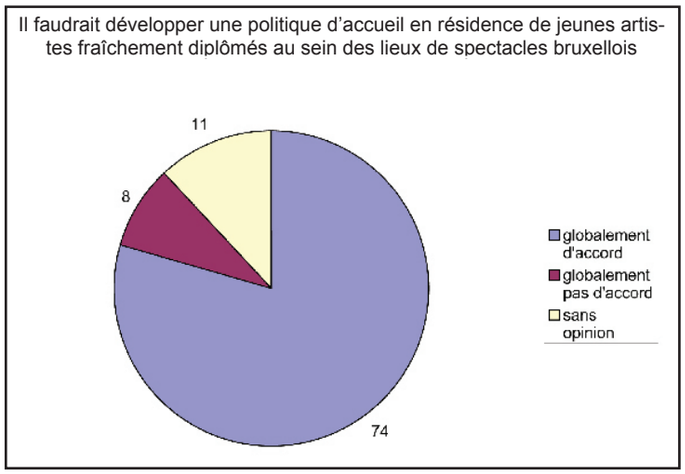
[45] Théâtre, théâtre de mouvement/mime, café-théâtre, théâtre jeune public, théâtre musical, art lyrique, danse, théâtre de rue/art forain, théâtre-action, cirque, performance.

une « bicommunautaire ») estiment que la question doit faire l'objet d'un débat.

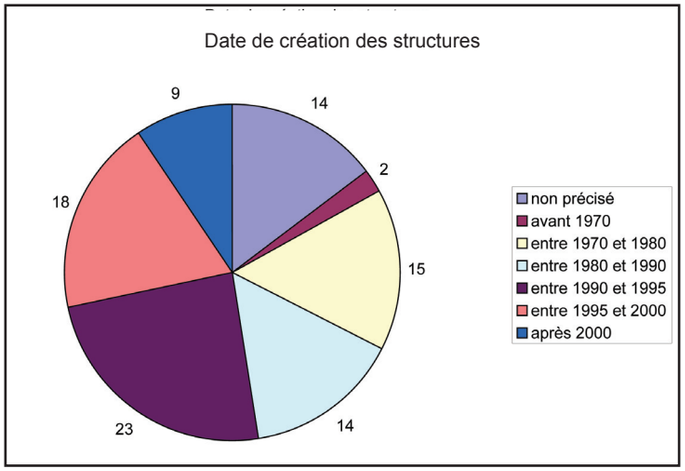


(93 structures)

En ce qui concerne la croissance du nombre de jeunes artistes et leur reconnaissance, le nombre important de structures nées les dix dernières années dans les réponses au questionnaire semble effectivement la confirmer. Mais il est probable que, dix ans auparavant, une disproportion similaire aurait pu être observée : dans les métiers du spectacle, la « durée de vie » est souvent courte. Par ailleurs, on voit à travers le graphique des subventions accordées aux structures mises en parallèle avec leurs dates de création (Ch. V, p.61) que le « freinage » institutionnel est très net à partir des structures créées dans les douze dernières années, plus particulièrement sur les structures nées entre 1990 et 1995 : le nombre de subventions récurrentes diminue fortement, le nombre de structures recevant des subventions ponctuelles ou pas subventionnées du tout augmente fortement. Si l'on prend en compte que près de la moitié des structures (49) ayant répondu à l'enquête sont subventionnées de manière récurrente, ce qui ne correspond pas aux proportions de la totalité du paysage, loin s'en faut, et que nombre de structures plus « fragiles » et plus jeunes n'ont pas répondu, vu la difficulté du questionnaire, la situation est très probablement pire. La manière mitigée dont les structures ont répondu à la question de l'intérêt de développer une politique d'accueil en résidence de jeunes artistes fraîchement diplômés est également un bon indicateur de la réserve vis-à-vis des jeunes : si l'avis général est globalement positif (79 % de réponses favorables), les structures tout à fait d'accord avec cette proposition sont en fait minoritaires (49 %), et 9 % ne sont globalement pas d'accord. Dans les suggestions, plusieurs rappellent les difficultés particulières des jeunes créateurs (SUG 10, 13, 40), et une s'attache en particulier au racisme (*sic*) dont sont victimes les comédiens issus d'écoles non reconnues ou autodidactes (SUG 17).



(93 structures)



(95 structures)

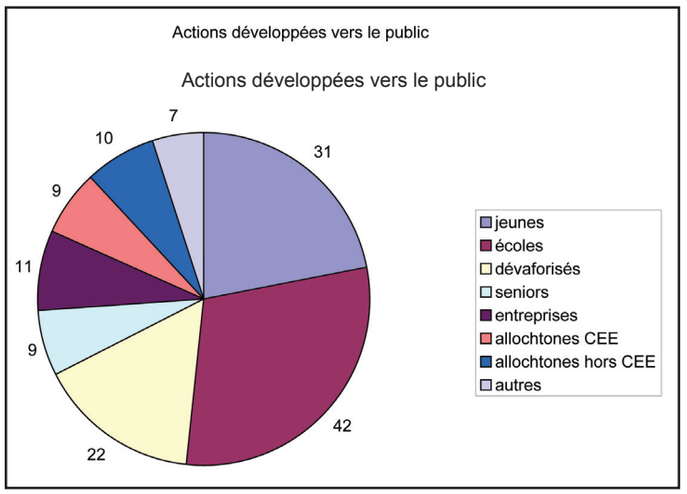
L'insuffisance des administrateurs est visible à travers le nombre de structures rencontrant des difficultés en termes de support administratif (39 structures l'évoquent). Nous avons déjà évoqué ce problème à propos de la formation (Ch. 1) : le bas niveau des salaires des administrateurs dans le secteur du spectacle ne favorise, de plus, pas leur motivation. Les témoignages de structures pour qui le remplissage de ce questionnaire était quasiment impossible, faute d'administrateur compétent, et les réponses à certaines questions laissées en blanc, simplement parce qu'elles impliquaient un travail administratif trop complexe, étaient symptomatiques de cette situation.

À nouveau, la *nécessité d'une étude sur le public* se fait sentir. Comme on le voit, il serait sans doute utile dans cette étude de disposer *d'éléments de comparaison dans le temps*, qui ne peuvent provenir que des autorités publiques qui disposent des chiffres de fréquentation des théâtres et des compagnies. La question de la *démographie galopante des créateurs* ne sera pas à notre avis solutionnée par l'érection de barrières, et qui sont, de plus, peu démocratiques. Une *politique des tout jeunes artistes* est dans ce cadre à penser : à travers des politiques de résidence de ceux-ci, certes, mais aussi peut-être à travers des aides financières directes, lesquelles ne doivent pas forcément être très élevés, mais être disponibles assez rapidement, pour correspondre aux urgences de la jeunesse, comme on l'a fait remarquer dans une table ronde (TR1, §21) ; en ce sens, des administrations locales seraient peut-être mieux à même d'offrir ce type de soutien. Les *manques d'administrateurs*, évoqués à propos de la formation, posent un autre problème. Le développement des formations et la fondation de « points d'appui » ne résoudront pas à eux seuls le petit nombre de candidats à ce métier et leur durée de vie professionnelle courte. Soit les pouvoirs publics, principale raison de l'augmentation de ce travail, doivent *diminuer et simplifier la demande administrative* (mais rien n'indique que cela aille dans ce sens, cf. TR1, §17 et 18 et TR2, §9), soit ils doivent *prendre en compte, au niveau budgétaire et au niveau de l'emploi des subventions,* le fait que ce métier réclame un investissement en temps et des compétences conséquents, et doit être rétribué correctement.

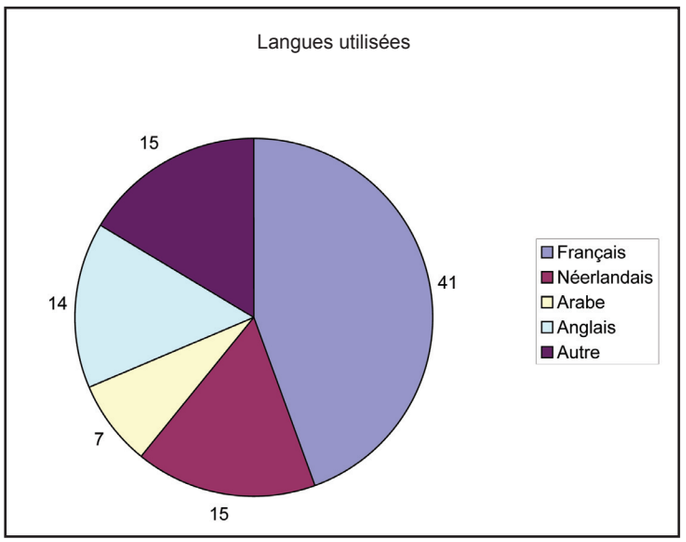
La question des « exclus » du système du spectacle relève de deux problématiques différentes. **Les publics absents** (précaires économiquement, allochtones non européens, seniors, jeunes…) ne doivent pas être confondus avec **le rejet de certains types de créateurs ou d'organisateurs.**

On a vu dans le tableau concernant le public « désiré et rencontré » selon les opérateurs que les publics les moins présents étaient aussi, dans de beaucoup moins grandes proportions, les moins désirés. La première question à poser est celle de l'effectivité et de la part « politiquement correcte » de ce désir. Si les allochtones et les seniors sont désirés, pourquoi font-ils si peu l'objet de démarches spécifiques dans leur direction ? Ainsi, comme on peut le constater ci-dessous, dans les actions développées par 53 structures en direction de publics spécifiques, une grosse majorité est dirigée vers les écoles (42 actions), puis les jeunes (31) ; viennent ensuite les milieux défavorisés (22). Bien plus loin viennent les allochtones hors CEE (10), les allochtones CEE (9), et les seniors (9). On peut se demander ensuite si des « actions spécifiques » ont un sens, alors que les formes présentées ne changent guère. Ainsi, pour ne parler que des allochtones, vouloir toucher des populations étrangères qui n'ont pas forcément les mêmes références en termes de spectacle, alors qu'on ne fait dans les programmations que très peu de place aux formes extra-occidentales, paraît manquer de logique. La place très réduite du conte, du théâtre d'ombres turc, de la danse africaine ou indienne, du théâtre d'Extrême-Orient dans les programmations des théâtres bruxellois est exemplative de cette mentalité qui veut, comme on a pu le suggérer dans une table ronde (TR3, §24), que les « immigrés culturels » s'adaptent d'abord aux formes occidentales. Le succès de ces formes quand elles sont présentées est tout aussi significatif. La place qui est faite dans les théâtres aux langues étrangères, quand il s'agit de spectacles utilisant la langue, est également à examiner.

Dans le graphique ci-dessous, on voit par exemple la place limitée donnée aux spectacles en arabe : 7 spectacles sur 92 mentionnés dans les réponses à la question ont employé cette langue au cours des trois années concernées. Enfin, comme on l'a fait remarquer par ailleurs (TR3, §26), il faut bien constater que la majorité des équipes culturelles sont blanches. Le fait d'intégrer dans les équipes des membres issus de communautés étrangères, tactique dont l'efficacité pour y amener d'autres membres de ces mêmes communautés a été prouvée dans d'autres contextes[46], est peu fréquent à Bruxelles. Ces remarques sont pertinentes uniquement dans la mesure où l'on désire effectivement ces « autres » publics : car rien n'empêche de penser que le spectacle vivant n'est pas une forme universelle, et qu'il n'intéressera jamais durablement certaines tranches de la population (TR3, §3).



(53 structures)



(62 structures)

[46] Le travai développé par le CNCDC de Chateauvallon (France), autrefois fréquenté par la seule élite toulonnaise et aujourd'hui investi par le public des cités des alentours, après avoir intégré dans son équipe des cadres issus de ces mêmes cités, est à ce titre exemplaire.

Le rejet de certains types de créateurs ou d'organisateurs participe d'une dynamique différente, quoique également basée sur la méfiance vis-à-vis de l'autre : le jeune et le métis. Les remarques faites ci-dessus, quant au freinage de la reconnaissance vis-à-vis des jeunes artistes, aux positions mitigées quand il s'agit de les inviter en résidence, les difficultés que rencontrent certaines structures « inclassables » en termes de reconnaissance, restent valables ici.

En ce qui concerne les publics absents, il faut *distinguer la volonté réelle de rencontre des discours universalistes* sans grand fondement. Si cette volonté – *qui ne devrait pas être obligatoire* – existe, elle doit s'accompagner d'une *démarche active*, faute de quoi elle en restera au niveau des bonnes intentions. Les différentes *opérations de sensibilisation* ou impliquant les publics dans les créations sont évidemment utiles, mais sont probablement insuffisantes. Les *choix de programmation* doivent aussi être conçus en fonction de cette volonté ; le parti pris qui consiste à dire que les populations étrangères, par exemple, doivent impérativement *« s'élever vers »* Molière, Shakespeare ou Ghelderode, ou que le public âgé *doit* s'adapter aux codes de la danse contemporaine, nous semble malsain. L'accueil de formes extra-occidentales, et des langues de l'immigration, dans les théâtres nous semble à cet égard important. Au niveau des communautés étrangères, *l'intégration de membres de ces communautés dans les équipes culturelles* paraît un préalable de base. En ce qui concerne le freinage vis-à-vis des jeunes, une reconnaissance plus rapide de leur travail, et le fait de leur donner des *responsabilités artistiques et de gestion* nous paraissent une meilleure voie que les différents systèmes paternalistes actuellement en place. Un *rajeunissement des cadres* opérant dans le secteur des arts du spectacle est à cet égard à penser. La place des *pratiques métissées*, à tous les sens du terme, est aussi à reconsidérer dans un secteur toujours marqué par le surpassement du théâtre sur les autres arts.

VI. Activité de la population

Après avoir examiné l'image que donne de prime abord à l'observateur le monde du spectacle bruxellois, sa structuration politique et les philosophies qui le sous-tendent, nous terminerons ce tour d'horizon par une étude de son fonctionnement, ici envisagé à trois niveaux : la création et la production, le moment de la représentation, et les activités « autour » du spectacle.

1. Secteur primaire : la création et la production des spectacles

a. Les spécificités sectorielles

Si tous les secteurs concernés par cette étude ont pour points communs la présentation finale d'un spectacle à un public, ayant nécessité un temps plus ou moins long de répétition ou de préparation, et impliquant dans la majorité des cas un travail collectif, réunissant des artistes et des techniciens diversement spécialisés, l'exercice de la création et les conditions de production différent grandement selon les disciplines et, à l'intérieur de celles-ci, suivant qu'elles sont plus, moins ou pas du tout subventionnées. Les durées accordées à la création, les conditions d'emploi des interprètes, les moyens nécessaires à la mise en œuvre, les nécessités techniques rendent toute généralité de ce point de vue impossible. Un parcours rapide à travers ces notions en indiquera la diversité, sans épuiser le sujet.

Le temps : entre les quelques jours nécessaires à la mise sur pied d'une performance (souvent unique) et les mois de répétition (en moyenne, trois) que demande la création d'une pièce de danse contemporaine (où « tout est à écrire », à la différence de spectacles ayant pour support un texte ou une musique déjà réalisés), les contrastes sont patents. Certains temps sont incompressibles, ce qui force souvent les créateurs dénués de moyens, ou subsistant avec trop peu de moyens, à travailler en partie de manière bénévole, ou en étant rétribués de manière illégale, quelles que soient les recommandations institutionnelles et syndicales à cet égard. Le temps de répétition, souvent comprimé pour des raisons financières, n'est pas à confondre avec le temps de préparation, qui peut, lui, être de plusieurs années, et singulièrement s'allonger si l'on fait appel à une aide publique (compter un an et demi environ avant d'obtenir les fonds que l'on a sollicités, si on les obtient) ou si l'on est programmé dans un lieu de spectacle « classique », les saisons étant pour le moins bouclées au mois de mai, et les programmateurs laissant rarement subsister des « poches » permettant la mise sur pied rapide d'un spectacle (les festivals jouent à cet égard un rôle intéressant, puisque leur programmation se décide en général plus tardivement). Les « journées » de travail sont elles-mêmes très élastiques, et correspondent rarement aux horaires indiqués sur les fiches de paie, soit qu'elles les débordent très largement, parce que le processus de création le réclame, soit qu'elles soient beaucoup plus réduites que le temps « règlementaire », parce que la sollicitation physique demandée à certains interprètes (danseurs, chanteurs, acrobates notamment) ne peut s'éterniser.

Les conditions d'emploi : si, en principe, dans le spectacle professionnel, tout le monde est payé pour répéter, en pratique il n'est pas rare, dans les productions dépourvues de moyens ou dans celles qui comptent sur l'exploitation du spectacle pour rétribuer les participants (par le partage de la recette), qu'un certain volume de « participation» intervienne. Face à cette situation, des pis-aller sont souvent trouvés, qui frôlent ou sont carrément dans l'illégalité : travail effectué pendant la période de chômage, rétribution « au noir » justifiée par des dépenses fictives, « défraiements » hypertrophiés faisant office de salaires, asbl-écrans, troc… Pour ceux qui bénéficient d'un véritable salaire, il subsiste de larges différences entre les secteurs, qui ne correspondent pas toujours aux « durées de vie » professionnelles ni aux moyennes européennes. Les danseurs, les chanteurs, certains artistes de cirque sont éprouvés physiquement par leur métier et ont une carrière plus courte que les comédiens ou les scénographes, par exemple. Enfin, certains choisissent délibérément de mener une carrière d'indépendants plus appropriée dans certains cas (chanteurs, scénographes, costumiers notamment). Le travail des créateurs du spectacle, abondamment étudié et commenté les dernières années (Nayer, 2000 ; EGJT 5, 1998), en l'absence d'un statut particulier longtemps récusé par certains (dont la CGSP-spectacle), se voit maintenant menacé d'une plus grande fragilisation, suite au projet de loi Vandenbroucke/Onkelinckx/Daems (Vandenbroucke, 2002) qui transforme la présomption « irréfutable » d'assujettissement au régime des travailleurs salariés (arrêté de 1969) en une présomption « réfutable », le risque étant que, même si c'est en principe l'artiste lui-même qui décide de ce fait, il ne soit conduit à accepter les conditions que lui imposerait son employeur, le jugement quand au bien-fondé de son statut incombant à une commission fort éloignée du terrain.

Les moyens financiers : les spectacles « qui ne coûtent rien » n'existent pas. S'il n'y a aucune mise de fond au départ, c'est que l'énergie et le bénévolat des créateurs en tient lieu. Si un spectacle de théâtre de rue peut être réalisé avec un minimum de moyens, les coûts en matière de décor et de technique y étant forcément plus réduits, un opéra « sans budget » est quasiment impensable. Comme on l'a vu plus haut, certains spectacles se montent avec de très petits moyens mais sont beaucoup joués (c'est fréquemment le cas du théâtre jeune public, de certains spectacles de café-théâtre, ou de pièces dont le caractère « populaire » permet une longue exploitation), quand d'autres coûtent cher, mais connaissent une diffusion limitée (c'est souvent le cas de la danse, de l'opéra, des productions de théâtre « lourdes ») : leur exploitation même est coûteuse (temps de répétition ou distribution importants, coût technique) et déficitaire à la base.

Enfin les moyens techniques et administratifs pendant la période de création varient eux aussi grandement. Le problème du manque et du coût des locaux de répétition, et de leur spécificité a déjà été évoqué plus haut (III, 4). Mais si, a priori, le matériau premier et central de toutes les formes de spectacle évoquées ici reste l'interprète, le raffinement de certaines formes de spectacles implique désormais pour beaucoup un environnement technique qui, en dépit de certains systèmes de prêt officiels (Communauté française, VUB, VGC entre autres), doit souvent être loué dans le privé : le matériel disponible dans ces services de prêts est souvent inaccessible, vétuste… ou simplement inexistant. Accessoires, éléments de mobilier, matériel d'éclairage, matériel d'enregistrement et de diffusion son, matériel de captation et de diffusion vidéo, location de studios d'enregistrement ou de montage sont souvent nécessaires dès le travail de répétition, et peu accessibles aux structures dépourvues de moyens. De nombreuses structures plus établies pratiquent le prêt, mais dans certaines limites et en fonction de la disponibilité dudit matériel.

Au niveau administratif, la disparité est tout aussi importante. Suivant le nombre de personnes sous contrat, la complexité du montage financier, le nomadisme éventuel pour les répétitions, l'importance de la première exploitation, la prise en charge ou non de la promotion, l'importance du travail de contact pour la diffusion, l'éventuel travail d'animation autour du spectacle, les charges administratives peuvent s'accumuler de manière exponentielle. Les difficultés les plus grandes se situent peut-être, non au niveau des tous premiers projets, mais dans la phase intermédiaire, qui au niveau francophone au moins, peut durer fort longtemps : le travail se professionnalise, mais la stabilité n'y est pas encore, et si les moyens augmentent, ils sont généralement insuffisants pour assurer un encadrement administratif suffisant. La complexité du traitement des contrats, les problèmes de liquidité, imputables notamment à la lenteur des liquidations de subventions, les difficultés de transports de personnes et de matériel, la mutation constante de la presse et des programmateurs, exigeant une remise à niveau permanente, la rédaction de dossiers et la conception d'activités pédagogiques peuvent ainsi s'avérer extrêmement lourds à gérer pour des compagnies qui, avec des budgets relativement étriqués, sont souvent placées devant le choix cornélien de devoir sacrifier une part de l'artistique pour assumer ces charges.

Une notion importante à percevoir dans tous les cas est le caractère foncièrement artisanal des arts du spectacle tels qu'ils sont entendus par cette étude. D'une part, même au plus haut niveau, une certaine part de « bricolage » et de « débrouille » entre toujours en ligne de compte. D'autre part, on n'est jamais au niveau économique dans une logique industrielle, comme cela peut être le cas dans le cinéma et la musique. La rentabilité des spectacles couvre au mieux les frais, ne produit pas de bénéfices importants, et suscite peu de produits dérivés – sauf peut-être dans des cas très rares de comédies musicales commerciales, dont on a vu qu'elles ont à Bruxelles une place très réduite.

b. Circulation des capitaux

Dans cette situation, et à la lecture des chapitres précédents, on aura compris l'importance du financement. L'argent est ici comme ailleurs, et plus qu'ailleurs si l'on pense à d'autres disciplines (la littérature, les arts plastiques), souvent une condition *sine qua non* de la création. Cet argent, s'il n'est pas forcément le seul moyen de réaliser un spectacle (il y a des aides en services ou en matériel dont la valeur est importante, à l'échelle d'une production), provient de trois sources (et ce de manière très inégale) : les recettes propres, les subventions publiques, et le sponsoring ou mécénat.

Les recettes propres générées par les structures de spectacles sont constituées principalement des recettes de billetterie (ou de « chapeau », dans le cas des arts de la rue), des ventes de spectacles et des coproductions d'autres structures. S'y ajoutent selon les cas des recettes provenant de produits dérivés (programmes, éditions…), d'activités connexes (animations, stages, activités pédagogiques, soirées dansantes), de location de salles, enfin de recettes de bars ou restaurants éventuellement liés à la structure. Évidemment, plus la structure est « privée » – soit non dotée d'aides publiques –, plus ces recettes sont importantes relativement au chiffre d'afffaires. Si, selon M. Jaumain, ces recettes propres s'établissaient à une moyenne de 25 % pour les théâtres subventionnés il y a une douzaine d'années, (Jaumain, 1980), elles sont sensiblement plus importantes aujourd'hui dans des secteurs moins subventionnés, comme la danse (une moyenne de 50 % pour les compagnies « contrat-programmées » de la Communauté française), voire constituent l'essentiel du financement, pour les structures totalement dépourvues de subventions.

Du côté flamand, la définition de « revenus propres » du décret sur les arts de la scène est assez semblable. Ceux-ci comprennent tous les revenus en rapport direct avec le sponsoring et la publicité, les revenus provenant de la billetterie, ceux générés par les coproductions et ceux provenant de la vente de spectacles, à l'exception des aides financières des pouvoirs publics et de la Loterie nationale. Là aussi, ce qui est frappant est que quelques institutions – surtout dans la danse – atteignent des pourcentages de revenus propres particulièrement élevés, bien au-delà des 12,5 % exigés par le décret sur les arts de la scène. Dans

les plus grandes compagnies de danse, ils peuvent s'élever jusqu'à 65 % – surtout grâce aux coproductions et tournées internationales qu'elles peuvent conclure.

Le montant des *recettes de billetterie* est pour partie fonction du subventionnement ou non de la structure : la subvention ayant notamment comme légitimation l'abaissement du coût de la place, les recettes en billetterie des structures subventionnées (lesquelles ont d'ailleurs pour la plupart des politiques d'invitations et de réductions plus généreuses), sont généralement peu importantes. En cas d'accueil d'une structure (sans lieu) par une autre (avec lieu), les recettes sont parfois partagées, selon des clés de répartition qui peuvent varier de 80 % à 20 %, dans un sens ou l'autre. Ces partages de recettes ne sont généralement pas de mise quand le spectacle présenté est acheté ou coproduit par le lieu d'accueil.

L'achat de spectacles est le fait de structures qui ont une politique et/ou une mission imposée de diffusion ou d'accueil. Par rapport aux moyennes européennes, les prix et conditions pratiqués à Bruxelles se situent en-deçà des niveaux français, allemand ou suisse, mais au-delà des niveaux hollandais, britannique ou italien. Ces variations ne jouent guère sur les grands spectacles internationaux, dont les prix se négocient peu. En revanche, pour les créateurs locaux qui ont la chance de voir leurs spectacles achetés par les – rares – structures en ayant les moyens ou la volonté, les prix se négocient fortement à la baisse en fonction du nombre de spectacles achetés. En Flandre, où les achats de spectacles sont surtout le fait des centres d'arts et des centres culturels, on peut observer une sorte de *modus vivendi* pour que les prix en vigueur soient respectés.

La coproduction peut recouvrir des réalités très différentes : pour une structure qui pratique par ailleurs l'achat, la coproduction d'un spectacle est en principe « supérieure » : elle inclut une somme correspondant à l'achat de représentations, plus une participation soit financière, soit en termes de services (technique, promotion, engagement de personnel…), à la réalisation du spectacle, et inclut généralement la programmation de celui-ci. Pour éviter certains abus qui avaient eu lieu par le passé (des structures largement subventionnées nommaient « coproductions » de simples accueils avec partages de recettes), la Communauté française a instauré des règles strictes à ce sujet. Mais si l'on sort de ladite logique institutionnelle, la notion peut recouvrir uniquement la valorisation de services ou de mise à disposition de lieux, en dehors de tout soutien financier. Du côté flamand, le décret des arts de la scène n'impose pas de normes strictes concernant les coproductions. La pratique la plus répandue est néanmoins fort similaire aux exigences du ministère francophone, même si elle est remplie différemment selon les organisations.

Vu la limitation du marché bruxellois, les structures sans lieux dont les recettes émanent strictement du marché local sont devenues aujourd'hui très rares. Il est impératif, et cela également afin d'assurer une vie plus grande au spectacle, de diffuser dans les autres régions et à l'étranger, voire d'y rechercher des coproducteurs. Cela est flagrant en particulier dans certaines disciplines, comme la danse, le théâtre jeune public ou le théâtre de rue. La relative « légèreté » de ces formes en termes scénographiques leur rend le voyage plus facile, comme la bonne organisation des réseaux professionnels spécifiques, certaines particularités (l'absence de la barrière du langage pour la danse ; l'exploitation « scolaire » pour le théâtre jeune public), et leur originalité intrinsèque.

Les subventions publiques représentent la part de loin la plus importante des capitaux investis dans les arts du spectacle à Bruxelles, à la différence d'autres villes d'Europe (Londres, Paris) où le théâtre « privé » est beaucoup plus développé, et où les formes plus commerciales et accessibles ne bénéficient pas de subventionnement. On a vu plus haut (Ch. IV, point 4) par quels modes de subventionnement l'argent arrive aux créateurs – et le spectacle au public. Quelques remarques relativement à la régulation de ces subventions. Au niveau communautaire, le plus important, les habitudes sont différentes en termes de paliers. Le montant des premières aides aux projets est plus élevé du côté flamand que du côté francophone, comme celui des premières subventions « de fonctionnement » ou structurelles, qui ne sont pas forcément, du côté flamand, le fruit d'une longue attente, de rigueur en Communauté française. Le temps de versement des subventions est généralement long, et au niveau de la Communauté française, les calendriers de versement des subventions régulières ne sont pas toujours respectés. Du côté flamand, les procédures de dépôt de projets, d'avis et de décision ministérielle sont clairement définies et obligatoires pour toutes les parties. Le versement des subsides structurels se fait en quatre tranches et est généralement respecté (en 2002, ce ne fut exceptionnellement pas le cas, ce qui a suscité une vive réaction du secteur). Le temps entre la décision du ministre et le versement s'ajoutant à celui qu'ont pris la réception et l'examen du dossier, les frais sont souvent engagés sur les spectacles avant la réception des subventions, ce qui implique des crédits bancaires fort coûteux. L'indexation des subventions, enfin, est aléatoire et fonction de la santé financière de la Communauté. Or, les salaires et le coût de la vie continuent, eux, à augmenter.

Si certaines démarches à proprement parler expérimentales ou de laboratoire sont parfois soutenues, d'une manière générale – et cela est valable pour les deux Communautés, encore que suivant des modes différents – les subventions les plus importantes ne servent pas tant à contrebalancer le poids du marché qu'à sanctionner la reconnaissance de celui-ci. Réussite locale – presse avantageuse ou succès public, qui légitime par exemple au niveau de la Communauté française le soutien à des formes peu innovantes, mais rencontrant leur public – ou internationale, qui justifie dans les deux Communautés le soutien à des artistes parfois très peu présents au pays, mais qui jouent un rôle d' « ambassadeurs culturels ». Cela a une certaine logique, dans un système régi par l'économie de marché, mais est parfois mal compris par les créateurs, qui espèrent parfois du politique un rôle de démiurge, comme celui en vigueur dans les systèmes socialistes.

Le sponsoring et le mécénat culturel n'ont jamais acquis à Bruxelles le poids qu'ils atteignent dans d'autres pays. C'est particulièrement vrai au niveau des arts du spectacle. Ce sont la plupart du temps les structures les plus prestigieuses qui bénéficient des investissements financiers les plus importants, émanant de grandes entreprises. Les petites et moyennes entreprises soutiennent elles de temps à autre des démarches plus fragiles, avec une nette préférence pour les initiatives plus « privées » ; il est très rare cependant qu'un spectacle isolé reçoive un soutien de ce type : plus souvent, l'accord avec le sponsor concerne une saison ou un événement groupant plusieurs spectacles. Le sponsoring « en nature » est le plus fréquent (travaux d'impression ou de graphisme, matériel technique, service traiteur, sponsoring « média »…). Il est probable que l'absence de données fiables sur le public fréquentant les spectacles joue un rôle dans cette frilosité des sponsors.

Sur le plan du mécénat, quelques fondations existent, qui portent attention au domaine du spectacle : la Fondation belge de la Vocation, fondée en 1963, accorde des bourses annuelles de 10.000 € à des jeunes de moins de 30 ans (dont des artistes de spectacle), et un prix annuel de 25.000 € à un ancien lauréat. La Fondation Spes, également privée, accorde de son côté des bourses de 7.500 et de 25.000 € à des créateurs, parmi lesquels des artistes de spectacle. La fondation Cera, jusqu'ici concentrée sur l'action sociale, a développé de septembre à décembre 2002 un projet pilote original d'aide aux tout jeunes artistes hors institution, qui a notamment concerné plusieurs projets de spectacles : elle allouait des bourses de 750 € « rapides et sans dossiers » pour des projets qui devaient se concrétiser dans les trois mois. L'initiative de la société Océ-Belgium, de 1997 à 2002, mérite elle aussi d'être saluée : deux prix d'un montant de 25.000 €, déterminés par un jury de professionnels, furent accordés tous les ans dans le secteur des arts du spectacle, et ce dans les deux Communautés. Depuis l'an 2000, les cérémonies de remises de prix étaient communes. La société Océ-Belgium a par ailleurs accordé entre 1997 et 1999 un prix de 2.479 € pour des affiches ou des photos de spectacles.

Il importe de comprendre que les moyens investis dans le secteur du spectacle, qui peuvent sembler démesurés au novice, ne disparaissent pas en pure perte. Ils représentent d'abord et surtout de l'emploi direct – ce qui, dans une région aussi touchée par le chômage que Bruxelles, est appréciable –, le matériau premier du spectacle « vivant » restant l'être humain. À ce niveau, en dehors des salariés[47] homologués comme artistes et techniciens de spectacle, et reconnus comme tels par l'Orbem, il faut également compter les indépendants, tous ceux qui exercent ces métiers parallèlement à un autre métier, et sur les multiples fonctions administratives ou de promotion de spectacles. Une part importante de ces moyens est également investie dans des matériaux (pour exemple : de construction de décors ; d'accessoires divers ; de textiles et de prêt-à-porter ; de maquillages ; de matériel technique son, lumière, vidéo) et des services (pour mémoire : ateliers de graphisme ; imprimeurs ; transports ; baby-sitting…), et suscitent ainsi de la croissance. Enfin les spectacles sont générateurs de recettes indirectes, notamment au niveau de l'Horeca… ou des établissements de crédit, comme on l'a vu (Nayer, 2000). Le poids économique de la culture, caractéristique des grandes villes, a été bien compris ailleurs – au niveau des retombées en termes de tourisme, notamment (À San Francisco, la ville l'a si bien compris qu'elle a lié directement la taxe locale sur les nuits d'hôtels au secteur culturel, la réinjectant immédiatement dans celui-ci). Cette réflexion est rarement faite à Bruxelles quand il s'agit d'investir dans le secteur culturel.

c. Zones sinistrées et sous-développement artistique

Néanmoins, cette activité, dont on voit qu'elle n'est pas négligeable à l'échelle bruxelloise, souffre parfois de grandes difficultés, qu'il serait un peu réducteur de limiter à l'aspect financier, si elles ne peuvent en être dissociées : la culture est une part de l'économie, mais ne doit pas être confondue avec une marchandise. Les difficultés économiques de certains secteurs sont bien réelles et parfois tragiques. Quand elles existent, elles monopolisent le débat et l'énergie des créateurs, au détriment des questions artistiques qui, remisées à l'arrière-plan, n'irriguent plus les créations de leur vitalité. Un cercle vicieux s'installe alors, les créations manquant d'audace ne suscitant plus la curiosité du public ni de la presse, qui désertent les salles en désespoir de cause. Les difficultés économiques n'expliquent cependant pas tout, comme on peut le constater à Bruxelles en comparant la situation des deux Communautés, financièrement très différente. La simple absence de possibilités alternatives aux systèmes en place joue également un rôle, et ce non seulement du point de vue des « jeunes créateurs », mais aussi des structures reconnues, qui, en l'absence d'« opposition » reconnaissable, ont du mal à se positionner.

Les exemples les plus frappants de la manière dont les difficultés économiques peuvent monopoliser l'énergie artistique et étouffer la vitalité d'un secteur sont visibles dans la situation du « jeune théâtre » – et, dans une moindre mesure, et de manière plus récente, au niveau de la « jeune danse » – en Communauté française. Au niveau du théâtre, on est passé successivement d'un jeune théâtre qui se définissait « contre » l'institution, d'abord sur une base artistique (appuyée, il faut le remarquer, sur des courants de pensée forts : le marxisme, le structuralisme, les références à la psychanalyse…) à un jeune théâtre qui s'établissait « ailleurs » (au niveau des structures, notamment, ce qui était « permis » par la politique de l'époque), et en jouant formellement sur des registres différents, pour arriver à un jeune théâtre qui se définit « pour » (… entrer à son tour dans l'institution, même si on le laisse sur le seuil on qu'on ne lui y donne qu'une place limitée), et sans qu'une position artistique commune soit vraiment discernable. Quand les « États généraux du jeune théâtre » se sont réunis de manière impromptue en 1994, leur discours n'était porteur d'aucun credo esthétique, pris en tenaille qu'ils étaient entre les difficultés financières d'un secteur sous-subventionné

[47] 1.253 *inoccupés* au 31/07/2002, ce qui évidemment ne représente qu'une part de la profession.

et une politique ne proposant comme réponse à leurs problèmes que l'intégration à l'Institution. Cette absence de discussion sur le contenu artistique s'est poursuivie lors de la courte vie de l'association « Pour les États généraux d'un jeune théâtre » (1997-1999), qui tentait de se faire l'écho des problématiques de *toutes* les compagnies aidées au projet, et ou, en dehors des questions techniques relatives par exemple au subventionnement, au décret sur les arts de la scène ou au statut de l'artiste, l'accent fut mis sur les « missions » du théâtre par rapport au public ou à l'institution, mais guère sur ses buts artistiques (EGJT, 1997). Ce phénomène a culminé lors de l'affaire du Théâtre National, en mai 2001, qui a vu la profession francophone s'unir de manière assez exemplaire pour empêcher une ineptie politique (le déménagement de la principale institution théâtrale dans un lieu inadapté, et sa dispersion entre deux villes), mais aucune remise en question artistique de l'outil que l'on défendait n'a eu lieu – vu la nécessité de l'union. Car si ces stratégies d'union peuvent être compréhensibles, le problème des actions fédératives est qu'elles ne peuvent que se limiter au socle commun des revendications financières et politiques, et finissent par occulter les enjeux artistiques. Or, ce n'est pas de revendications que le spectateur se nourrit.

Au niveau de la danse, l'action entreprise par la RAC (Réunion des Auteurs Chorégraphes), si elle a porté ses fruits à certains égards – la reconnaissance de la plupart des compagnies de danse contrat-programmées, hors Charleroi/Danses, s'est affirmée en 2000, avec une hausse conséquente de leurs subventions pour certains – a par contre échoué au niveau de la proposition de « paysage chorégraphique » (RAC, 1998), qui préconisait le développement d'autres pôles chorégraphiques importants, à part Charleroi/Danses, afin de créer des alternatives de coproduction. Le principe de « scènes chorégraphiques » développé à Bruxelles par la Cocof pallie un peu à ce manque, mais avec des moyens sans commune mesure (lesdites scènes reçoivent un budget près de dix fois inférieur à l'enveloppe annuelle de coproduction de Charleroi/Danses, et ce budget est généralement dévolu à la seule programmation). Il faut remarquer de plus que ce budget correspond à celui qui était auparavant réparti directement entre huit compagnies bruxelloises. Quant à l'aide accordée aux projets, elle stagne au même niveau. Là aussi, on n'aperçoit pas de grands débats de fond qui opposent les compagnies aidées au projet aux compagnies conventionnées, et le conflit vis-à-vis de Charleroi/Danses repose sur des questions financières et de politique, non sur une contestation esthétique.

Enfin, les difficultés financières de certains secteurs n'ont pas pour seul effet d'orienter le débat sur des questions qui intéressent peu le « consommateur » de spectacles. Elles ont aussi pour conséquence, en particulier dans des secteurs encore plus démunis, où le politique juge que des moyens de production étriqués sont suffisants (le théâtre jeune public, le nouveau cirque, la performance, les formes interdisciplinaires), de créer les conditions d'un certain amateurisme, imposé comme une fatalité au public. Si certains spectateurs s'en satisfont, dans un élan de sympathie qui confine parfois à la compassion, on peut comprendre que d'autres se lassent de voir des spectacles insuffisamment répétés, à distribution limitée, et réalisés avec « les moyens du bord ».

Si le secteur des arts de la scène en Communauté française est décrit par la FAS dans son ensemble comme un secteur « sinistré » (FAS, 2001/1), du côté flamand, l'important refinancement de ce secteur qui a été opéré par le ministre Bert Anciaux semble avoir calmé pour le moment les demandes à ce niveau. Mais tout est-il solutionné pour autant ?

Nous avons déjà souligné le fait que le débat mené à l'intérieur du secteur des arts en général, et dans les arts du spectacle en particulier, ne se concentre pas autour des mêmes thèmes en Flandre et du côté néerlandophone de Bruxelles que du côté francophone.

Le rôle de l'art et de l'artiste dans la société (le secteur des arts, qui représente d'habitude dans les programmes politiques à peine quelques lignes, est soudain sommé de réaliser un mélange social qui n'existe pas dans d'autres domaines de la société), la participation du public, et la culture en tant qu'élément essentiel des processus de « développement d'un sentiment communautaire » en sont les thématiques principales. Quelques constatations s'imposent. La discussion à propos du rôle de la culture est directement reliée à la montée de l'extrême droite en Flandre et date aussi de la période du « dimanche noir » et de la phase préparatoire d'Anvers 93. Le secteur culturel s'efforçait de se positionner par rapport à un phénomène de société, qu'il perçoit comme important et dangereux.

Les deux dernières années ont montré que le débat n'est plus initié et conduit par le secteur lui-même, mais surtout par le politique. La culture en tant que moyen[48] de lutte contre les « courbatures » de la société est le credo du politique. Il est indéniable que la personnalité de l'ancien ministre de la Culture Bert Anciaux (il a démissionné début juillet 2002) a également été déterminante dans le débat sur la culture en Flandre, beaucoup plus déterminante que le secteur lui-même. La façon dont le débat a été initié a mené à ce que le secteur s'en retire souvent, ou soit acculé dans une position purement défensive ; dans ce climat, l'idée d'autonomie de l'art ou de l'artiste serait diamétralement opposée à une évolution qui affirmerait le primat du politique (comme le soutient souvent l'actuel gouvernement flamand). Il nous semble que ce contexte n'est pas toujours fécond pour le niveau du débat. Il reste difficile de dire à quoi ce débat mènera à court et à moyen terme. Le 5 octobre 2002, des « États généraux » furent organisés au Vooruit de Gand. Avec pour thème « Culture et Société », ils furent organisés par les pouvoirs publics dans le cadre de la campagne Kleurrijk Vlaanderen (La Flandre en couleurs). Le nouveau ministre de la Culture Van Grembergen y fit son premier « État de la Culture » et déclara clairement qu'il n'avait pas le moins du monde l'intention de mettre en cause l'autonomie des artistes. Il semble bien ici qu'il vienne nuancer la notion de « pertinence sociétale de l'art » – un des chevaux de bataille de Bert Anciaux.

[48] Le terme néerlandais, « middel » fait l'objet d'un jeu de mot critique des acteurs du secteur, le qualifiant de « glijmiddel » (lubrifiant).

La scène néerlandophone à Bruxelles n'échappe pas à cette tendance flamande, mais a quand même sa particularité. Ainsi, le discours de Bert Anciaux sur la culture comme moteur du « développement d'un sentiment communautaire » est beaucoup plus délicat à Bruxelles qu'en Flandre. Le discours sur la ville, l'urbanisme et le rôle de la culture dans le développement urbain est aussi plus spécifique à Bruxelles. Celui-ci date des années 90, a eu comme moment phare les actions autour de l'Hôtel Central, et était un des grands thèmes de Bruxelles/Brussel 2000.

Le secteur reste étonnamment silencieux sur des thèmes qui lui sont plus particulièrement reliés, comme la réglementation et le cadre administratif des arts de la scène, qui vit des changements assez radicaux, tout comme le reste du secteur des arts et/ou de la culture, d'ailleurs. Les restructurations de tout le cadre administratif de la Communauté flamande, le regroupement des compétences par domaines de compétences « homogènes », le nouveau « décret-cadre » (koepeldecreet) pour ce domaine de compétences homogènes, la réorganisation des instances d'avis, le nouveau décret sur les arts, sont tous à l'agenda politique et doivent être en vigueur d'ici la prochaine législature (2004). Jusqu'ici ces restructurations profondes n'ont pas vraiment mené à beaucoup de mouvements ou de discussions à l'intérieur du secteur. Il va falloir continuer à supputer les raisons de cette quasi-absence du secteur dans le débat. Est-ce seulement lié au manque de communication de la part des autorités ?

L'actuel décret sur les arts de la scène et principalement l'augmentation considérable des moyens ont d'une certaine façon temporairement masqué l'acuité de certains problèmes. Ceci ne signifie pas pour autant qu'il n'en subsiste aucun. Certains sont semblables, bien que légèrement moins aigus, à ceux que connaissent les francophones. Le problème le plus crucial est cependant le flux variable des subsides structurels attribués aux institutions de la scène. Sur ce plan, le décret permet peu de flexibilité. Soit l'on introduit une demande de reconnaissance pour quatre ans (dans ce cas, il est préférable que les candidats aient tant soit peu « fait leurs preuves »), soit l'on ne peut se rabattre que sur le système des subsides au projet. Deux questions se posent alors. Primo : quelle marge de manœuvre y a-t-il pour, après quatre ans, subsidier structurellement de nouvelles associations, compte tenu du fait que le nombre des associations subsidiées a déjà atteint son point de saturation (ou qu'il a déjà amplement débordé, selon certains). Secundo : combien de temps peut-on garder des artistes dans un système incertain et financièrement limité tel que l'aide au projet, et, puisque le décret est ainsi fait, le pas à franchir entre l'aide au projet et le soutien structurel sur quatre ans n'est-il pas, pour la plupart des artistes, trop important ? L'expérience prouve en outre que le système de l'aide au projet se grippe rapidement, les artistes qui bénéficient pour ainsi dire d' « abonnements » à l'aide au projet laissant peu de place pour des projets nouveaux. C'est la raison pour laquelle des voix s'élèvent pour que ce système soit nuancé par l'introduction de subsides annuels (dans l'esprit des « aides au fonctionnement » du côté francophone) et des bourses à la création. Cela délivrerait assurément les artistes d'être contraints de créer chaque saison une production nouvelle, et le plus souvent dans de mauvaises conditions de diffusion.

Un autre thème politique important pour l'actuel gouvernement flamand est le « débat sur les tâches essentielles » (kerntakendebat), qui vise à une répartition des tâches et des accords entre le gouvernement flamand et les autorités locales. Ceci a également des conséquences pour nombre d'organisations des arts du spectacle. Quel rôle – en majeure partie en matière de finances – doivent par exemple jouer des villes comme Anvers dans l'opéra flamand ? Est-ce simplement une compétence de l'autorité flamande ? La même chose s'applique aux grands théâtres des villes (comme De Bottelarij), au Ballet van Vlaanderen… Ce débat pourrait déboucher à l'avenir sur de grandes différences de financement et surtout de modes de financement des arts de la scène en Flandre par les différents pouvoirs publics. Le nouveau décret sur une « politique culturelle locale intégrale », qui s'applique entre autres aux centres culturels et aux bibliothèques, contient également des accords sur les responsabilités des autorités locales et flamandes. Ce décret, qui date du 13 juillet 2001, et dont les conclusions d'exécution ont été approuvées le 11 janvier 2002, commence doucement à avoir des effets là où il pourrait y avoir dans le futur beaucoup de bouleversements. Une des grandes conséquences sur le monde du spectacle pourrait être une diminution notoire du nombre de lieux de représentation, et donc de l'activité des arts du spectacle en Flandre. À cause du plus grand impact et du réflexe souvent très conservateur des politiciens locaux, quantité de centres culturels ayant une programmation intéressante en théâtre et en danse risquent de ne plus fonctionner qu'en tant que garages de groupements locaux et/ou pour apporter de l'amusement pur et des activités culturelles commerciales. Le travail plus risqué et d'expérimentation est dès maintenant particulièrement menacé sur ce point. Cette évolution est préoccupante, et ses effets à court et à moyen terme ne sont pas encore calculables. C'est également un paradoxe dans la politique de la Communauté flamande que d'un côté des efforts importants soient fournis pour favoriser la production de spectacles (cf. augmentation des subsides pour le décret sur les arts de la scène, et plus récemment pour le décret sur la musique), et que de l'autre côté leur diffusion soit sérieusement hypothéquée. Le décret pour une « politique culturelle locale intégrale » règle aussi les conditions d'engagement d'un coordinateur culturel payé par la Communauté flamande, chargé des différents aspects de la politique culturelle communale, de l'aide à la mise en place de cette politique, de l'exécution et de l'évaluation du plan de politique culturelle, de la rédaction de ce plan, du plan d'action et du rapport de fonctionnement. Il semble parfois que l'impulsion de renouveau et le dynamisme de l'ancien ministre de la Culture Bert Anciaux aient eu, à côté de quelques points positifs, aussi des conséquences néfastes. Leur caractère récent et la multitude de nouvelles réglementations font que celles-ci ne sont pas encore clairement visibles.

2. Secteur secondaire : la présentation des spectacles

Après avoir examiné les conditions, parfois difficiles on l'a vu, de la gestation des spectacles, il importe maintenant d'aborder le moment où ils se mettent réellement à vivre, soit celui de la représentation. Ce moment, qui reste bien entendu un moment de « création » au sens large, voit le résultat de tant d'efforts et de moyens mis en œuvre enfin se concrétiser, avec plus ou moins de succès. Ce succès, sanctionné par la venue et la satisfaction du public, la reconnaissance de la profession et de la critique, l'éventuelle diffusion, reprise ou prolongation, dépend, en dehors des qualités intrinsèques du spectacle, de nombreux facteurs que nous examinerons sur deux plans : celui des conditions de présentation proprement dites, et celui de la promotion et de la communication. Nous examinerons également dans ce volet le cas particulier de la place des productions créées en dehors de Bruxelles, en province et à l'étranger.

a. Les conditions de présentation

Les conditions de présentation des spectacles sont évidemment fort différentes suivant que la structure de création ou de présentation dispose ou non d'un lieu de représentation, et selon que le lieu accueille en permanence ou pas une troupe ou un artiste qui lui sont liés. À Bruxelles, si les artistes « sans domicile fixe » sont nombreux, les lieux qui ne sont pas attachés à l'identité artistique d'un ou plusieurs créateurs sont plus rares. De très grandes salles, comme le Cirque Royal, du moins avant qu'il ne soit géré par le Botanique, et Forest-National, de moyennes comme le Théâtre Saint-Michel et la salle Roseland, et quelques auditoriums (le Passage 44, l'auditorium Saint-Augustin) qui se louent sans souci de cohérence artistique ; les centres culturels, dont le Botanique et les Halles de Schaerbeek, qui ont en principe une fonction de programmation – encore que certains accueillent des artistes « en résidence » – certains cafés-théâtres ; le Théâtre 140, dévolu à la programmation de spectacles étrangers et Paleis, avec une programmation de danse, la salle communale des Riches Claires et certains « Gemeenschapcentra » centres communautaires). Les structures qui n'incluent pas un créateur dans leur organigramme ou ne produisent pas par eux-mêmes accueillent souvent des créateurs « en résidence » (Le Kaaitheater, le Théâtre Les Tanneurs sont dans ce cas) ou pratiquent une fidélité de programmation qui inmanquablement donne une certaine image au lieu (c'est le cas de la Chapelle des Brigittines ou du Théâtre Marni, points de chute respectifs des chorégraphes Patrick Bonté/Nicole Mossoux et Claudio Bernardo, du Kaaitheater et même d'un festival comme le KunstenFESTIVALdesArts). Le Beursschouwburg fait lui office de « passe-plat » par lequel passent chaque fois de nouveaux artistes, qui sont suivis pendant deux à trois saisons et puis doivent prendre leur propre chemin et laisser la place à d'autres. Dans beaucoup d'autres cas, et non des moindres, une équipe artistique ou de production fait partie de la structure du lieu (pour exemples, le Théâtre National, le Théâtre Varia, le Théâtre le Public, le Théâtre des Galeries, le Théâtre de la Place des Martyrs, le Théâtre Royal du Parc, le Théâtre de Poche, le Théâtre de la Toison d'Or, le Théâtre de la Balsamine, le Théâtre Océan Nord), allant parfois jusqu'à donner son nom au lieu (Comédie Claude Volter, Théâtre Yvan Baudouin-Lesly Bunton, Théâtre de Quat' sous - Roland Ravez…). Jusqu'à il y a deux saisons, c'était également le cas pour le KVS/Bottelarij avec Franz Marijnen. Aujourd'hui De Bottelarij opère plutôt dans l'esprit d'un centre d'arts, où différents artistes créent des productions. Pour ceux qui disposent ainsi en permanence d'une infrastructure, les conditions de présentation sont en général assez douces : ils peuvent employer la salle pendant un temps confortable avant la première, bénéficient des services d'une structure de production et de promotion fixe, et s'accordent en général un nombre de représentations important dans la programmation.

Pour ceux qui n'ont pas de toit, la partie est autrement compliquée. Les solutions sont diverses et plus ou moins évidentes, la plus basique étant l'occupation ou location de salle, où, en dehors du coût propre de l'éventuelle location, il faut généralement assurer totalement par soi-même la promotion, la billetterie, et l'accueil des spectateurs. Les situations de ce type, véritablement « indépendantes », se sont raréfiées ces dernières années. L'accueil dans une structure existante est plus fréquent, mais peut d'un point de vue financier varier largement, depuis le simple accueil sans rétrocession des recettes (une pratique assez rare), le partage de la recette entre lieu d'accueil et structure de création, l'achat du spectacle et la coproduction (cf. *supra*). En termes techniques également, cela peut varier fortement, depuis le montage du spectacle le jour même, sans équipe technique, et où tous les coûts de matériel non compris dans l'infrastructure du théâtre sont à la charge de la structure invitée, jusqu'à « l'accueil en création » que pratiquent certaines structures, offrant à l'invité un environnement technique en matériel et en personnel comblant ses désirs, pendant une période permettant d'ajuster les dernières questions scénographiques. Ces périodes sont le plus souvent limitées, en particulier dans les grandes structures, où le coût journalier du TOM est élevé. Cela est évidemment artistiquement dommageable aux productions invitées, qui doivent parfois régler à la va-vite des problèmes cruciaux d'espace et de technique.

Le nombre des représentations des créations « accueillies » dans les théâtres aurait singulièrement diminué les dernières années (Or Not, 3). Deux raisons sont généralement invoquées pour justifier cette situation : la fameuse et difficilement vérifiable baisse de fréquentation du public, et le coût représenté par le TOM, qui serait incompatible avec des fréquentations si faibles. Au niveau francophone, on touche là à un des problèmes majeurs créés par le recentrage sur les institutions voulu par le pouvoir politique : quand les compagnies aidées aux projets avaient le loisir de jouer dans des lieux hors institution, elles avaient aussi le temps de « chercher » leur public, de laisser fonctionner le bouche à oreille, dont l'importance est énorme au niveau des premiers projets, sans que l'infrastructure dans laquelle elles se produisaient s'avère trop coûteuse. La volonté de faire entrer « de force » des créateurs dans les grandes institutions, outre qu'elle les prive peut-être d'une partie de leur public qui ne se reconnaît pas forcément dans ces institutions et ne les y suit pas toujours, a aussi pour conséquence de limiter le nombre de représentations, et

donc leur possibilité de se former un public spécifique, fût-il réduit.

Il faut ajouter à cela que les politiques d'abonnement développées par les « grandes maisons », si elles ont pour avantage de remplir les salles (à des prix défiant toute concurrence), ont plusieurs inconvénients : celui de drainer un public indolent, pas forcément attiré par curiosité vers certains spectacles, et qui dans une saison ne choisit les « petites » productions que pour compléter son abonnement ; celui aussi parfois, quand la politique d'abonnement réussit trop bien, d'empêcher le renouvellement du public (l'exemple de la Monnaie, où les abonnements se thésaurisent, et où les places disponibles se réduisent comme peau de chagrin, est à cet égard instructif).

La question du prix des places, qui a fait couler beaucoup d'encre, est délicate. Elle est généralement fonction, non du spectacle présenté, mais du « standing » du théâtre. La plupart des théâtres pratiquent des politiques de réduction plus ou moins importantes. Liées à l'âge du spectateur (enfants, jeunes, seniors), à son activité (étudiants, chômeurs, article 27, professionnels), à la présence d'un groupe ou à des accords commerciaux (pour exemples, le « Delhaize club », certaines banques ou sponsors médias). Du côté flamand, il existe aussi le « Cultuurwaardebon » de la Commission communautaire flamande, un « chèque-spectacle » de 6,25 € qui peut être échangé auprès des institutions reconnues par la VGC contre un ticket d'entrée. On paie alors seulement la différence. Ce système est très bien intégré. Toutes ces réductions mettent les spectacles à la portée de beaucoup de bourses. Dans les réponses à notre questionnaire, les prix vont de 2 € (prix le plus bas) à 23,5 € (prix le plus élevé). La moyenne des tarifs les plus bas pratiqués par les lieux est de 3,72 €, celle des tarifs les plus élevés est de 8,06 €.

Aller au spectacle, et à certains « grands » spectacles en particulier, coûte néanmoins presque toujours plus cher qu'aller au cinéma. Ce coût a souvent été évoqué comme raison de la supposée désaffection du public, dans une ville qui s'est effectivement paupérisée. Pourtant, de grands spectacles chers à caractère exceptionnel font salle comble, tandis que d'autres gratuits ou presque se jouent devant des salles clairsemées. L'argument de la cherté semble donc peu plausible, si on le met en rapport avec la seule *quantité* de public. De plus, la pratique de tarifs moins élevés peut, dans certains milieux cossus qui traditionnellement sont des amateurs de culture, être contre-productif : aller au spectacle est pour certains un signe extérieur de richesse (culturelle, certes, mais symboliquement représentée par le prix du billet). En revanche, certains tarifs, même étudiants, peuvent être décourageants pour un public jeune qui a déjà des difficultés avec une culture « de vieux » (et inversement), comme certains tarifs « chômeurs » peuvent pour le moins inciter lesdits chômeurs à y regarder à deux fois avant de se décider à aller au spectacle. En ce sens, le coût relativement élevé des spectacles peut jouer sur la *qualité* du public, renforcer sa restriction à une caste d' « actifs aisés » et empêcher son renouvellement. Enfin, si par rapport à d'autres villes européennes (Paris, Londres, Amsterdam), les prix pratiqués à Bruxelles semblent plutôt accessibles, peut-être cela est-il seulement le reflet du coût de la vie et des salaires, moins élevés ici.

À quelques exceptions près, le parc immobilier des lieux de spectacles bruxellois a vu, ces dernières années, de grandes améliorations (cf. *supra* , Ch. III, point 2), et le confort, tant des créateurs que du public, s'est grandement accru. Si on ne peut que se féliciter de cette situation, qui satisfait le public le plus « assis », qui aime avoir ses aises, il faut peut-être relever l'effet pervers que ce confort nouvellement acquis peut avoir pour les spectateurs « aventuriers », qui pratiquent (ou croient pratiquer, ce qui revient au même) la découverte de spectacles comme une forme de sport extrême. Pour ceux-là, qui sont nombreux y compris parmi les quinquas et les quadras d'aujourd'hui – pour des raisons historiques – l' « embourgeoisement » des lieux de spectacle peut avoir un effet répulsif, comme pour les plus jeunes, qui ne se reconnaissent généralement pas dans les notions de confort. Or, ces spectateurs « aventuriers » sont par définition ceux de la jeune création et des projets les plus novateurs. Il n'est pas certain que ces spectateurs suivent les créateurs dans les grandes institutions.

Une place particulière doit être faite ici aux arts de la rue, qui ne bénéficient pas à Bruxelles de beaucoup de lieux où s'exprimer. Si la création des « Espaces Speculoos » est, à Bruxelles-Ville, une initiative encourageante, mêlant de manière intéressante l'économie informelle – le système du chapeau – et l'économie formelle – le subventionnement d'achats de spectacles par l'autorité publique –, elle reste limitée à de relativement petites formes. Les commandes publiques de grands évènements spectaculaires (cf. le travail de la compagnie Royal de Luxe en France), il est vrai assez coûteuses, sont rares.

Un autre point concernant la présentation des spectacles est leur durée de vie totale, soit leur faculté d'être diffusés, repris ou prolongés. Cela dépend, évidemment, dans les trois cas, de la qualité du spectacle – et pas forcément du fait que le spectacle ait rencontré dès le départ la reconnaissance. Dans les trois cas aussi, cela représente forcément un coût supplémentaire, qui est rarement couvert par les recettes propres. Au niveau des réponses institutionnelles, en ce qui concerne la diffusion, on a vu que les outils sont nombreux qui la soutiennent dans les autres régions de Belgique et à l'étranger : ces outils sont cependant inutilisables à l'intérieur même de Bruxelles pour les spectacles qui y ont été créés. Les aides à la reprise se sont faites plus rares les dernières années du côté francophone, surtout au niveau de la danse, et n'existent pas du côté flamand. Enfin, les prolongations dépendent du bon vouloir des présentateurs, et vu le coût journalier des grandes machines institutionnelles, sont difficiles dans celles-ci, même quand la demande du public existe. Les reprises elles-mêmes, quel que soit le succès des créations, ne sont pas assurées, la plupart des programmateurs privilégiant, au niveau des accueils, la nouveauté, plus porteuse en termes de presse et plus facile à promouvoir.

b. La promotion et la communication

Dans un monde dédié à, et omnubilé par la « communication » – sans que l'on sache toujours bien quoi communiquer, d'ailleurs –, le secteur du spectacle, dédié à la communication directe, a dû apprendre à promouvoir et à communiquer de manière indirecte de mieux en mieux, pour que les spectateurs soient avertis et informés sur les spectacles. Des stratégies différentes par le fond, par les moyens mis en œuvre, sont employées, qui se heurtent presque toutes aux mêmes problèmes : étroitesse des espaces médiatiques, insuffisance des espaces publics de promotion, confusion et recouvrement des organes d'information.

La promotion peut inclure la production de documents imprimés (affiches, programmes de saison, « flyers »), l'envoi par la poste ou par voie électronique de l'information à des publics ciblés, la création ou la mise à jour de sites web, la distribution manuelle de « flyers », l'affichage traditionnel, la constitution de dossiers de presse, l'organisation de conférences de presse, le suivi par un attaché de presse, l'achat d'emplacements publicitaires dans les journaux, d'espaces radiophoniques ou télévisuels (et le travail de production de ces annonces imprimées, sonores ou vidéographiques), la location d'espaces de dépôt de prospectus… le tout visant à occuper au maximum le terrain, l'expérience ayant montré que c'est la coexistence de tous ces moyens réunis qui donne le meilleur résultat. Évidemment, suivant les moyens – et l'expérience – de la structure, ces différents moyens sont plus ou moins accessibles. Le coût d'une promotion « complète » est très élevé, et représente une part de plus en plus importante du budget des structures de présentation, notamment en raison de certains facteurs : augmentation du coût du papier, pour les documents ; coût « ajouté » du travail de réalisation web ; coût prohibitif de l'affichage dans les espaces privés de type « Eurybia » et réduction des espaces d'affichage « sauvage » ; réduction de l'espace consacré aux spectacles dans les principaux organes de presse (cf. *infra*, point 3,b), obligeant à un siège en règle des journalistes pour obtenir un « papier » un peu conséquent ; exigence plus grande des lecteurs, auditeurs ou téléspectateurs, impliquant une professionnalisation de la production des annonces…

Les espaces médiatiques disponibles actuellement à Bruxelles s'avèrent insuffisants par rapport à l'importance de l'activité. Ceci est dû à une évolution quantitative de la presse (nombre de titres ont disparu) et à une évolution qualitative, qui voit se réduire dans la plupart des médias la place consacrée aux évènements culturels dits « marginaux ». On peut se poser la question du rôle à cet égard des télévisions locales, qui accordent certes une part à la culture, mais dans une bien moindre mesure que dans d'autres villes. L'exemple de la chaîne parisienne « Paris Première », qui s'est imposée en mêlant de manière brillante les arts « majeurs » et « mineurs », la mode, la littérature, la variété, la danse contemporaine, le théâtre ou le design, les grands évènements et les créateurs les plus secrets, et confère ainsi à l'activité culturelle un caractère « tendance », serait peut-être une source d'inspiration intéressante. À Amsterdam également, une chaîne culturelle locale informe exclusivement sur l'offre culturelle dans sa totalité.

Les espaces publics ou semi-publics d'affichage culturel, dont on saisit l'importance au vu des tarifs pratiqués dans le privé, sont eux aussi très rares, et dans certaines communes inexistants, comme sont exigus les espaces réservés aux activités culturelles dans les feuilles d'informations locales. S'il ne faut pas imaginer que le déploiement de tels espaces créerait à lui seul un engouement du public local pour les structures les plus proches, il aurait au moins pour effet d'aider à l'inscription des lieux de spectacles, on l'a vu souvent confidentiels, dans l'imaginaire des habitants (cf. Ch. III, point 1).

La promotion, porteuse de l'image de la structure, est aussi une arme dans un secteur qui est, quels que soient les discours fédérateurs, concurrentiel. Elle est en conséquence développée indépendamment. Les structures moins riches s'en trouvent évidemment pénalisées. La surenchère observée les dernières années, si elle fait le miel des entreprises qui fournissent ces services, peut cependant aboutir à un effet de trop-plein, renforçant la confusion pour le public potentiel : si un spectateur averti sait du premier coup d'œil à qui il a affaire, pour le touriste, par exemple, cette dissémination de l'information peut être source de perplexité. L'absence d'un instrument d'information culturelle exhaustif à Bruxelles a été bien analysée dans une étude récente (Weyts, 2001). Dans cette étude, une série d'initiatives étrangères sont abordées en détail. Cette étude a conclu à l'intérêt de développer notamment un comptoir d'informations culturelles, un numéro téléphonique d'information culturelle, un nouveau magazine culturel et un site web bilingues, qui deviendraient des outils de référence pour le spectateur. Le projet, porté par l'asbl Communication Culturelle à Bruxelles et la vzw Cultuurcommunicatie Brussel – s'appuyant en partie sur les expériences de Bruxelles/Brussel 2000 –, a établi un plan de la politique à suivre en matière de communication culturelle dans la Région de Bruxelles-Capitale. En raison du manque total d'attention de la part de la Communauté française, qui considérait le dossier comme léger et manquant de sérieux, et des désaccords permanents entre la Communauté flamande (Bert Anciaux) et la Commission communautaire flamande (Robert Delathouwer) à propos du caractère flamand ou bruxellois du centre de communication, le projet dans son ensemble a pour le moment été mis de côté. La VGC a soutenu cette initiative pendant deux ans et financé l'étude. Il est marquant que les problèmes qui ont en partie paralysé Bruxelles/Brussel 2000 sont les mêmes que ceux qui rendent impossible une initiative jugée nécessaire par le secteur. Il semble que la complexité de la toile administrative bruxelloise – avec son trop-plein d'autorités et son évidente absence de volonté politique de développer des initiatives communes en dépassant la frontière linguistique – rende impossible tout progrès sur ce plan.
Dans le même ordre d'idées, on peut se demander pourquoi n'existe pas à Bruxelles un journal gratuit concernant les arts du spectacle, distribué à l'entrée des théâtres et qui offre un espace critique, comme « La Terrasse » à Paris – ou comme le « Free magazine », soutenu par la chaîne de cinéma Kinépolis, le fait en Belgique à propos du cinéma. Dans ces deux cas, l'information est accompagnée d'un regard critique parfois acerbe, et ce même à propos des productions des annonceurs – qui financent en grande partie le journal.

c. La place des productions étrangères

Le secteur du spectacle se nourrit artistiquement de la confrontation avec des créations qui sont différentes suivant les lieux où elles sont produites. Le public s'avère également friand des productions « étrangères », qui permettent de mettre en perspective le travail des créateurs locaux. Si certains artistes bruxellois circulent beaucoup dans le monde et dans les autres régions, la présence des spectacles venus d'ailleurs reste relativement faible et très inégale. Les productions des autres régions du pays qui n'ont pas fait l'objet de coproductions à Bruxelles y trouvent avec la plus grande peine une place ; de grandes œuvres et des artistes de référence ne trouvent pas dans la ville de plateau suffisamment grand pour les accueillir ; l'accueil de créateurs moins confirmés venus de l'étranger est, surtout par rapport à certains domaines, le théâtre de recherche francophone notamment, très rare. Si le travail de certaines structures de diffusion est conséquent, les « blancs » laissés dans la programmation sont parfois cruellement ressentis.
Les créations issues de Flandre et de Wallonie, quand elles ne sont pas coproduites à Bruxelles, y trouvent avec peine un point de chute. Patrick Colpé, directeur du Théâtre de Namur, stigmatise ainsi *« l'impossibilité pour des créations produites en région d'être programmée à Bruxelles hors coproduction (il n'y a plus de "programmateur" à Bruxelles)* [49]*»* . Cette assertion, qui doit être relativisée (le théâtre Marni joue parfois un peu ce rôle), reflète en tout cas une réelle difficulté, qui a son pendant flamand. Le rapport final de Bruxelles 2000, qui reflète les difficultés des jeunes créateurs de théâtre bruxellois néerlandophones à trouver des partenaires institutionnels (Verstraeten, 2001), est valable pour les artistes flamands de Flandre dont le travail ne correspond pas à l'esthétique des quelques lieux de programmation flamands. Il n'y a pas à Bruxelles, comme en Flandre, de centre culturel qui remplisse cette fonction. Ceux situés à Dilbeek et Strombeek sont de fait en dehors de la Région, et les centres communautaires n'ont ni les moyens ni l'infrastructure nécessaires.

L'absence de très grandes scènes bien équipées et techniquement « faciles » a été évoquée à plusieurs reprises, notamment lors de la préparation de Bruxelles/Brussel 2000 (Diez, 1997). Cette absence a pour effet que certains spectacles de grande envergure ne sont visibles qu'à Anvers, Namur ou Charleroi, privant le public bruxellois de l'œuvre de créateurs importants. Peut-être la nouvelle salle du Théâtre National couvrira-t-elle partiellement ce manque.
La programmation de compagnies étrangères n'est pas dans les moyens de la plupart des institutions bruxelloises. Cette situation, qui explique en retour les difficultés de certains à s'exporter, les systèmes d'échange et de réciprocité jouant en effet un rôle important dans la diffusion (Verstaeten, 2001), est particulièrement sensible sur certains plans. Le théâtre de recherche francophone, en particulier, n'est pratiquement pas montré à Bruxelles, alors qu'il correspond à une activité locale extrêmement développée et a donc un public potentiel important. Le défunt festival des francophonies théâtrales, au Palais des Beaux-Arts, avait partiellement comblé ce vide, avec succès d'ailleurs.

[49] http://www.lafas.be/Textes/Namur/REACTIONNAMUR.htm

Si le travail de programmation du KunstenFESTIVALdesArts, du festival Bellone-Brigittines, de Paleis, du Kaaitheater, du Beursschouwburg, de l'Adac et du Théâtre 140, complété par les plus épisodiques programmations du Théâtre National, du Botanique et du centre culturel de Watermael-Boitsfort (pour le théâtre africain) est important, il reste insuffisant : le succès même que ces programmations rencontrent est la preuve de la soif d' « exotisme » du public bruxellois. Une raison supplémentaire pour mettre en place de nouveaux « stimulants » est le vaste public formé par les eurocrates, par ailleurs digne d'intérêt.

3. Secteur tertiaire : autour des spectacles

Malgré les apparences, le spectacle à Bruxelles ne vit pas totalement en circuit fermé. Il génère également, en dehors de ses principaux rôles de création et de présentation, nombre d'activités satellites. Associations professionnelles et institutions « para-scéniques », presse spécialisée ou non, activités de médiation et d'animation, débats, colloques et publications prolongent à différents titres, et avec différents bonheurs, la vie des spectacles.

a. Les organismes culturels

Le paysage associatif et para-scénique s'est développé de manière exponentielle au cours des vingt dernières années. Il est parfois difficile de distinguer dans cette évolution les associations créées par le secteur même, généralement pour répondre à une situation de crise, et les organismes conçus du fait du politique : les premières sont souvent reconnues *a posteriori* comme des partenaires indispensables par les pouvoirs publics et remplissent dès lors un rôle quasi institutionnel. Le champ d'activités de la plupart excède le territoire bruxellois.

On peut distinguer dans cette véritable constellation d'organismes culturels les principales sociétés d'auteurs, SABAM et SACD, cette dernière étant particulièrement présente dès qu'il y a questionnement autour des arts du spectacle, et ayant généré en son sein deux « lobbies » spécifique, la RAC (Réunion des Auteurs Chorégraphes) et Repliq, groupe de réflexion sur l'état de l'écriture théâtrale ; les associations dévolues à un secteur particulier des arts du spectacle, comme Contredanse, structure d'information, de formation et de réflexion sur la danse, la FAR, Fédération des Artistes de Rue, la CTEJ, Chambre du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, réunissant les énergies des troupes de théâtre jeune public, l'ACC (Association des Centres Culturels de la Communauté française) ; les associations liées à une profession, comme l'ABJS (association belge des journalistes du spectacle), l'ABSTAT (association belge des scénographes, techniciens et des architectes du théâtre), l'ASSCO (association des comédiens) ; celles dévolues aux questions de formation, le CIFAS, Centre International de Formation aux Arts du Spectacle, le CREPA, Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique ; celles qui se situent à l'articulation entre questions sociales et culturelles,

Article 27, Culture et démocratie, la Fondation Jacques Gueux, Idéal-Stand Art, Recyclart ; les antennes bruxelloises de réseaux internationaux, comme Transeurophalles, l'IETM (Informal European Theater Meeting), le centre SIBMAS de la Communauté française (regroupant des bibliothèques, des centres de documentation et musées des arts du spectacle belge francophone), la Convention Théâtrale Européenne ou les centres belges de l'Institut International du Théâtre ; les structures d'aide aux artistes, comme SMART ou l'Union des Artistes ; les structures de promotion générales comme WBT (Wallonie Bruxelles Théâtre) ou spécifiques comme le MET (Magasin d'Écriture Théâtrale) ou Transcultures, dévolue aux rapports entre les différents arts et avec les nouvelles technologies… Au niveau francophone, la plupart des associations professionnelles ou sectorielles se sont maintenant réunies au sein de la FAS (Fédération des professionnels des Arts de la Scène) afin de mettre en commun leurs informations et de fournir un interlocuteur au politique.

Du côté flamand, il y a tout d'abord le point d'appui pour les arts du spectacle qu'est le Vlaams Theater Instituut (VTI), un centre de documentation et de recherche pour toutes les formes d'arts du spectacle (théâtre, danse, théâtre musical). D'autres points d'appui qui touchent à certains aspects des arts du spectacle ont leur siège social à Bruxelles, comme Cultuur Lokaal (politique culturelle locale, centres culturels, bibliothèques…), Kunst en Democratie (Art et Démocratie), qui fonctionne comme point d'appui pour les projets socio-artistiques, et Cultuur Net Vlaanderen (auparavant Centre flamand pour la culture et la communication), qui a été établi pour coordonner la communication culturelle et la participation en Flandre, bien que leur fonctionnement s'étende sur toute la Flandre et la Région de Bruxelles-Capitale. Elles ont toutes les trois été fondées et/ou reconnues très récemment. Une autre institution qui a son importance est le VDP, association des directions des arts du spectacle, qui regroupe toutes les structures reconnues par le décret sur les arts de la scène et en défend les intérêts : soit une sorte de syndicat des arts de la scène. Il y a en plus différentes organisations qui représentent les différents métiers du spectacle : l'association des critiques de théâtre flamands, des scénographes, des techniciens du spectacle… elles ne sont pas toutes très actives. D'autres organisations s'occupent de la promotion comme la CJP (passeport culturel pour jeunes) et l'OPB (accueil & promotion Bruxelles). Le VCA (Vlaams Centrum voor Amateurkunsten) s'occupe des arts amateurs. Enfin il y a encore le Kunsten Brusselse Overleg (« Concertation culturelle bruxelloise »), une réunion régulière des organisations bruxelloises néerlandophones reconnues par le décret sur les arts de la scène. À l'agenda de ses réunions figurent aussi bien des questions purement artistiques que de politique culturelle.

Au niveau bruxellois, la Maison du Spectacle – la Bellone et le VTI (Vlaams Theater Instituut) jouent de fait un rôle de pôles plus ou moins unificateurs, encore que de manière différente. La Bellone a pour missions d'être à la fois un centre d'information, une vitrine pour les arts du spectacle, et un forum pour les questions qui les concernent (à travers un centre de documentation, des publications, des rencontres, des débats, des expositions, et en abritant d'autres associations) et ce, particulièrement au niveau local, les questions « internationales » incombant au niveau de la Communauté française à WBT, un organe indépendant. Le VTI (Institut du théâtre flamand) a été reconnu le 1er janvier 2001 en tant que point d'appui officiel pour les arts de la scène. Il a été fondé en 1983, notamment à partir du modèle du Nederlands Theater Instituut, avec lequel il a toujours entretenu des liens étroits. Son rôle est multiple. Il est tout d'abord un forum critique qui attise le débat public par la recherche, des publications et des journées d'études. Il indique les nouvelles tendances dans les arts du spectacle, réagit à des projets de décret, analyse et suit les tournures politiques qui sont déterminantes pour le secteur, s'occupe des publications en ligne… En outre le VTI est une plaque tournante pour l'information sur le passé, le présent et le futur des arts de la scène flamands dans une perspective internationale. À cet effet il a une bibliothèque qui peut être consultée en ligne. Il mène également une politique de promotion internationale pour les arts de la scène flamands et accueille des délégations étrangères. Le VTI doit se porter garant d'un service de qualité pour le secteur professionnel, les autorités, le monde de l'éducation, les médias, les centres de recherche et le large public ; il vend des textes de théâtre et des livres, des vidéos et des CD's sur le théâtre, la danse, la politique culturelle et l'éducation. Enfin, il élabore aussi des projets à long terme sur les sujets brûlants du secteur, en portant une attention particulière à Bruxelles. Les moyens sont très différents : la Bellone disposait en 2001 d'une aide au fonctionnement, toutes aides publiques confondues (Ville, Commmunauté française et Cocof), de 282.267 € ; le budget du VTI en 2002 est de 1.175.000 €, dont 917.206 € de subsides structurels ; mais comme on l'a vu, les missions n'ont pas la même ampleur. Du côté flamand, on a opté pour un système centralisé, tandis qu'au niveau francophone, les missions ont été réparties entre plusieurs organisations.

L'importance de cette liste dit en elle-même l'ampleur du tissu associatif qui, comme dans d'autres secteurs de la société, a tendance en Belgique à se substituer à l'autorité publique. Des critiques assez vives se sont élevées du côté francophone, il y a quelques années, (Or Not, 1997) quant à la prolifération de ces structures para-scéniques, laquelle se ferait au détriment des structures de création et de présentation, dans la mesure où une part importante des subventions du secteur y est consacrée. Du côté flamand le rôle de coordination du VTI et du VDP est important et reconnu. Il est d'ailleurs frappant de constater que les autorités flamandes, après des années de refus – avec notamment le reproche que ces institutions se substituaient aux autorités –, incorporent et initient maintenant elles-mêmes les systèmes qu'elles ont développés dans nombre d'autres domaines de la politique artistique.

Il est à remarquer que parmi ces structures, nulle ne s'est établie d'emblée comme ayant pour mission de favoriser de manière permanente la communication entre les deux Communautés. À ce titre, les principales expériences ayant eu lieu sont celles du KunstenFESTIVALdesArts à ses débuts (Depuis, celui-ci s'est recentré sur la production et la création), de Bruxelles/Brussel 2000, avec les problèmes que l'on sait, et celle des asbl Communication Culturelle à Bruxelles et Cultuurcommunicatie Brussel, aujourd'hui dormantes. Certes, la Bellone et le VTI développent des actions en direction de l'autre Communauté et collaborent

parfois (les publications *Balkon/Balcon*), mais elles sont avant tout au service de leurs Communautés respectives. Certains projets initiés pendant Bruxelles/Brussel 2000 persévèrent en tenant le bilinguisme bruxellois en haute estime, comme la Zinneke Parade et le projet Bruxelles nous appartient/Brussel behoort ons toe (un projet qui travaille autour de l'histoire des habitants), qui entretiennent des relations avec le secteur du spectacle. Enfin, il reste les institutions culturelles fédérales : la Monnaie, et le Palais des Beaux-Arts, qui dans sa nouvelle structure pourrait jouer un rôle important dans le futur.

b. La presse

Il faut distinguer à ce niveau la presse « spécialisée » et la presse générale, les problèmes qui se posent étant différents.

La presse spécialisée est, en Communauté française, très spécialisée. Trois revues sur le théâtre, deux sur la danse, une sur les arts du cirque (qui vient de naître), forment le paysage. Leur point commun est l'absence d'espace critique « à chaud » sur les spectacles. Dans *Études théâtrales* (édité par le Centre d'Études théâtrales de Louvain-La-Neuve)*, Alternatives théâtrales* et *Nouvelles de danse*, qui toutes trois ont une renommée qui dépasse largement nos frontières, on trouvera des textes sur la théorie ou la pratique du théâtre ou de la danse, voire des analyses a posteriori de spectacles, ou des articles consacrés à la trajectoire de certains créateurs, mais pas de critiques proprement dites. Il est préférable, pour apprécier ces revues, d'être bien informé à la base : le béotien s'y perdra facilement. *NDD Info* (gratuit) et *Scènes*, paraissant respectivement quatre et deux fois par an, sont d'un style plus accessible au commun des mortels, mais, peut-être à cause de leur aspect « fédérateur », se refusent à ouvrir un espace réellement critique, si les questionnements et les débats n'en sont pas absents. Il est un peu tôt pour parler de *Parade*, revue consacrée aux arts du cirque, dont un seul numéro était paru lorsque nous écrivions ces lignes, et semblait s'inscrire dans la lignée *d'Alternatives théâtrales,* qui en est l'éditeur. Toutes ces revues se heurtent, peut-être à cause de leur spécialisation, à des difficultés de diffusion : elles touchent majoritairement un public déjà acquis, constitué principalement de professionnels. Il n'y a pas, en Communauté française, de revues spécialisées comparables aux revues françaises *Mouvements, Théâtres, Danser*, bénéficiant d'une large diffusion, s'adressant au grand public et comportant une part de critiques de spectacles.

Du côté flamand, il existe le magazine bimensuel de théâtre *Etcetera*, un magazine critique et théorique, qui situe le théâtre dans les arts en général et s'adresse entre autres aux amateurs de théâtre et d'art, aux étudiants en théâtre, et aux chercheurs scientifiques. Ce magazine, sans aucun doute la référence pour les arts du spectacle, est complémentaire au travail du VTI et porte aussi une grande attention aux évènements théâtraux internationaux. La politique d'édition du VTI est en ce moment repensée, et la série *Kritisch Theaterlexicon* (portraits de figures marquantes du théâtre flamand) a été arrêtée et remplacée par de nouvelles initiatives. On trouve par ailleurs *De Scène,* un mensuel dédié au théâtre, à l'opéra et à la musique, qui rassemble toutes les informations sur ces secteurs et les propose au grand public. *Documenta* est un magazine de critique d'art qui publie surtout des contributions critiques, historiques et sous forme d'essais en rapport avec le théâtre. Le magazine consacre beaucoup d'attention aux évènements théâtraux contemporains des Pays-Bas et de Flandre. Enfin existent deux magazine plus petits et plus spécialisés : *Figuero,* à propos du théâtre de marionnettes, et le *Mimekrant,* sur le théâtre non verbal. Les *Boekmancahiers* néerlandais, qui sont aussi en Flandre une référence sur la large problématique de la politique culturelle, valent la peine d'être mentionnés. Certains magazines vont plus loin que les arts du spectacle, mais y accordent aussi de l'attention. *Janus* est un magazine « crossover » international qui cherche des points communs entre les arts, la philosophie et les sciences ; *De Witte Raaf,* un magazine bimensuel qui publie des essais philosophiques et de critique d'art, apporte également une vision critique sur l'actualité des arts en Belgique, aux Pays-Bas et dans le reste de l'Europe ; *Steven* propose des thèmes culturels et de société ; *A Prior* traite surtout des arts plastiques, mais propose parfois aussi des portraits de chorégraphes comme Meg Stuart. Il y aussi les magazines littéraires *Ons Erfdeel, Dietsche Warande et Belfort.*

À côté d'une certaine pléthore de presse spécialisée, au niveau de la presse générale, la problématique est différente. Du côté francophone, en ce qui concerne la presse écrite, la disparition de certains titres (*le Drapeau rouge, la Cité, le Journal du Samedi, le Matin*), qui accordaient une place importante aux arts du spectacle, le recentrage d'autres, au niveau culturel, sur les spectacles de grande diffusion (cinéma, variété, show-business) crée un quasi-monopole de fait de deux quotidiens, *Le Soir* et *La Libre Belgique*, et de deux hebdomadaires, *Le Vif-L'Express* et *Télémoustique*, sur les évènements en arts du spectacle. Dans ces organes subsistants, le combat des rédacteurs pour conserver une place importante à la culture est quotidien. Dans ce contexte, l'espace critique a lui aussi tendance à se réduire, au profit des « avant-papiers » ou des articles « généraux », traitant d'évènements dans leur ensemble. Les spectacles qui se jouent peu de temps sont les premiers à souffrir de cette réduction. De manière plus générale, les conditions d'existence des journalistes francophones sont dures, et la réduction des équipes implique souvent qu'ils couvrent plusieurs domaines à la fois, ce qui a le désavantage d'empêcher une véritable spécialisation (Pickels, 2000/1 et 2, Heynderickx, 1999). À la différence d'autres pays, on observe d'ailleurs peu de circulation entre la presse « spécialisée » et la presse « générale ». La même observation peut être faite au niveau de la télévision et de la radio, où le traitement des arts du spectacle se fait le plus souvent dans une volonté « généraliste », les seuls espaces vraiment spécifiques aux arts du spectacle étant le fait de radios libres. Les organes de presse se définissant comme « locaux » (*La Capitale, Télé-Bruxelles, Bruxelles-Capitale*) accordent bien une place à la culture, mais n'en font pas une priorité.

Du côté flamand, le *Standaard*, le *Morgen* et le *Financieel Economische Tijd* sont en quelque sorte les références en matière de critique théâtrale. On remarque une évolution vers de plus en plus d'avant-papiers et d'articles généraux, souvent reliés à des évènements. La vraie critique est laissée

aux jeunes rédacteurs freelance, mal payés, qui apprennent à peine le métier et partent vite à la découverte de nouveaux horizons. Des hebdomadaires tels que *Knack* traitent les arts de la scène de manière superficielle et se limitent plutôt à des courtes annonces, il n'est pas question de critique continue. *Deze Week in Brussel*, un journal hebdomadaire sur la ville, suit au contraire l'actualité culturelle de très près et annonce toutes les formes de culture, même les initiatives à petite échelle. Depuis quelques mois le journal est complété par un agenda en plusieurs langues (néerlandais, français, anglais), qui peut être considéré comme le plus complet à Bruxelles, et donne également des informations sur l'offre francophone. Bien que la radio de la VRT fournisse encore quelques efforts pour arriver à une information sérieuse en matière d'évènements artistiques (*VRT* et *Klara*, ancien *VT3*), la télévision a presque entièrement supprimé les programmes artistiques, dans sa course à la concurrence avec des chaînes commerciales comme *VTM* et *Kanaal 2*. Les dernières années, la chaîne locale *TV-Brussel* a aussi diminué ses annonces sur la vie culturelle et n'a plus qu'un agenda culturel le jeudi. FM-Brussel, une radio locale qui a grandi à partir du RITS, a aussi son intérêt.

Il faut enfin citer à part le cas spécifique de *The Bulletin*, journal anglophone de Bruxelles, principal relais vers le public allochtone de la Communauté européenne et américain, qui accorde depuis ses débuts une part importante aux loisirs en général et aux spectacles en particulier.

c. La médiation

Durant la dernière décennie, la « crise du théâtre » a suscité une interrogation sur l'écart existant entre la formation du public et les formes de spectacle qui s'étaient développées. De nombreuses initiatives se sont créées pour réduire cet écart de différentes manières. Le concept d' « animation » hérité des années post-68, transformé en « chargé de relations publiques » dans les années quatre-vingt, a fait place au terme de « médiation », impliquant souvent les artistes eux-mêmes dans le processus d' « éclaircissement » du langage du spectacle pour le public potentiel (Carasso, 1998). La prééminence de ce terme objectiverait le nouveau rôle des partenaires politiques, se plaçant au centre de l'échange entre œuvres et public (Ripoll, 1998), mais recouvre des pratiques hétérogènes : les répétitions ouvertes, les ateliers avec les gens du quartier, les rencontres avec le public, les actions et dossiers pédagogiques, les projets impliquant à différents titres des amateurs dans des spectacles professionnels, les conférences se sont ainsi multipliés, motivés par « la désertification des salles ».

À Bruxelles, où comme on l'a vu on soupçonne qu'une bonne part de la population n'ait pas accès aux arts du spectacle, les actions de ce type ne sont pourtant pas systématiques, comme elles peuvent l'être dans certains centres culturels de province, par exemple. Les structures qui mettent un accent particulier sur le public jeune, comme le Théâtre de la Montagne Magique, le Bronks ou le Théâtre de Poche, en font plus particulièrement une priorité. Celles installées dans des quartiers réputés « difficiles », comme le Théâtre Les Tanneurs, le Théâtre Océan Nord, Recyclart, le Théâtre de la Balsamine, De Bottelarij (espace provisoire du KVS), Rosas/PARTS, certains centres culturels et « Gemeenschapcentra » (centres communautaires), tentent des expériences de travail « sur le quartier » ; certaines structures (le Théâtre Varia, le Kaaitheater) privilégient plutôt les rencontres avec les artistes ou les activités connexes (expositions, journées particulières, journées « portes ouvertes »…), éventuellement gratuites.

Ces activités de médiation, dont il est difficile de jauger les résultats, dans la mesure où leur effet n'est pas forcément immédiat (et, très probablement, ne s'avère efficace que dans la continuité), requièrent beaucoup de temps et d'énergie. Seules les structures dotées de moyens financiers à cet effet peuvent se permettre d'engager à plein temps des personnes, dont la qualification est en elle-même un problème, puisque cette fonction nécessite des compétences pédagogiques et sociales et une bonne connaissance des problématiques artistiques. L'apport d'aides extérieures est dès lors déterminant, si l'on ne veut pas grever les budgets artistiques. Dans cette optique, l'opération « culture-éducation » développée par le Centre de sociologie du théâtre de l'ULB avec l'aide de la Cocof mettait l'accent sur le rapport avec le monde de l'enseignement, souvent critiqué par les responsables de structures pour son manque d'audace ; dans le cadre de Bruxelles/Brussel 2000, de nombreuses activités ont été soutenues qui visaient à « renouer le lien » entre l'artiste et la cité. Le service de l'Éducation permanente de la Communauté française soutient également parfois des initiatives liées aux arts du spectacle, comme celle d'Idéal-Stand Art à Molenbeek. Ces soutiens, précieux, sont malheureusement la plupart du temps ponctuels. Du côté flamand, il existe des initiatives similaires, comme la cellule culturelle « Canon » du ministère de l'Enseignement, et le projet « Vlaggen en Wimpels » – toutes deux jouant à la fois sur la culture et l'enseignement. Depuis environ deux ans, la Communauté flamande subventionne des projets socio-artistiques à travers une réglementation séparée, et la Commission communautaire flamande fait de même à travers le Sociaal Impulsfonds. Les centres communautaires ont souvent un rôle stimulant pour le quartier, et certains d'entre eux remplissent ce rôle à travers une activité artistique, avec des moyens très limités.

Il serait cependant présomptueux d'espérer de ces opérations de médiation qu'elles remplissent à elles seules les salles, et il faut en évaluer les effets pervers pour les artistes. Si un mouvement semble se dessiner au sein du monde du spectacle pour rechercher ce type d'expériences, impliquant le public dans la création (Machiels, 2002), il ne saurait être généralisé à tous les créateurs, auxquels imposer le rapport avec le public en dehors du spectacle, ce qui correspond à une tendance actuelle, serait aberrant. Rappelons que pour certains, comme Armand Gatti (Ireland, 1998), le souci du public est un scandale et que c'est le travail théâtral en lui-même qui constitue la médiation.

d. La réflexion

Reste enfin le domaine de la réflexion sur les arts du spectacle, émanant du secteur universitaire, du secteur du spectacle lui-même, du monde de l'édition, et se manifestant sous la forme de publications, de colloques et de débats.

Au niveau francophone, les principaux centres universitaires se consacrant à l'étude des arts du spectacle sont le Centre de sociologie du théâtre de l'ULB et le Centre d'études théâtrales de l'Université de Louvain-la-Neuve (hors Bruxelles, donc, mais attirant de fait nombre d'étudiants bruxellois). Comme leurs noms l'indiquent, ces centres se consacrent prioritairement au théâtre, et n'abordent les autres formes de spectacle vivant qu'incidemment : il n'y a pas, en Communauté française, d'enseignement théorique concernant la danse, l'opéra ou le cirque. Le Centre de sociologie du théâtre, créé en 1970, garde une approche marquée par l'époque de sa fondation, l'analyse de la création, de la réception et de la médiation théâtrales se faisant sur un mode « socioculturel ». Le Centre d'études théâtrales, créé en 1968, privilégie une approche dramaturgique, marquée par une relation forte à la France, renforcée par la présence de professeurs français. Tous deux organisent ou co-organisent régulièrement des colloques et séminaires et produisent des publications à caractère scientifique. Leurs synergies avec le monde du spectacle bruxellois s'exercent à différents niveaux, le Centre de sociologie du théâtre s'impliquant dans des actions liées à la médiation et l'éducation des spectateurs (le directeur, Roger Deldime, est également directeur du théâtre jeune public « La Montagne magique »), tandis que le CET, qui ouvre ses études aux praticiens du théâtre, a une relation privilégiée avec l'IAD, école de théâtre faisant partie de la même université. Ces centres sont pourtant souvent mal connus du secteur du spectacle. Il est difficile de faire la part dans cette situation au traditionnel repli de l'université sur elle-même (de manière remarquable, le territoire bruxellois est rarement un sujet d'études, et quand il l'est, il est fait peu de publicité autour de ces travaux) et au manque de curiosité des créateurs et organisateurs bruxellois pour les approches théoriques.

Du côté flamand, il y a une chaire de bonne qualité en sciences du théâtre, à la UIA (Institution Universitaire d'Anvers). Les autres universités comme la VUB, la KUL et la RUG ont des sections d'études culturelles ou de sciences culturelles au sein de la faculté de Philosophie et Lettres. Depuis quelques années, les sections « sciences du théâtre » des quatre universités précitées ont uni leurs forces. Ensemble, elles proposent une formation en études du spectacle. Cette formation rassemble divers aspects du système théâtral dans un programme d'étude qui s'adresse aussi bien à ceux qui sont intéressés par un emploi dans le secteur des arts du spectacle, qu'aux futurs chercheurs. Le théâtre est analysé au sens large et permet aux étudiants de déterminer leurs préférences et d'élaborer leur trajectoire personnelle. En plus du tronc commun limité, un éventail de cours à option est proposé, tels que des cours sur la dramaturgie et la politique, des ateliers sur l'écriture créative et critique, l'exploration de la danse et du théâtre musical, des questions sur la présentation du corps sur la scène, l'approfondissement de la théorie de base…

Certains acteurs ou organismes du secteur démentent pourtant l'assertion concernant le manque de curiosité du secteur pour les approches théoriques, en cherchant à susciter la réflexion. La Bellone et le VTI, à travers les évènements qu'ils organisent et leurs publications, sont en première ligne pour assurer cette mission, mais certaines structures (le Varia, le Kaaitheater, le KunstenFESTIVALdesArts notamment) organisent de leur propre chef des rencontres ou tables rondes, généralement en relation directe avec leur programmation, et collaborent à, ou éditent seuls des publications. La CTEJ publie, en collaboration avec l'omniprésent Lansman éditeur, les *Carnets de la CTEJ*, concernant des questions relatives au théâtre jeune public. Le CIFAS, avec le même partenaire, publie des volumes consacrés aux « maîtres de stage » qu'il invite. Contredanse prolonge parfois ses publications par des colloques, et les biennales de Charleroi/Danses ont été l'occasion de publications en relation avec leurs thématiques, réunissant nombre de chorégraphes bruxellois. Le KVS/Bottelarij publie régulièrement des textes de théâtre. Le Kaaitheater ne publie que dans le cas de textes commandés. Certaines compagnies assurent elles-mêmes le commentaire et l'explication de leur travail par le biais de livrets (Meg Stuart) ou de publications exceptionnelles (Rosas, Kaaitheater, Bronks…) par ailleurs très recherchées. Transcultures a à plusieurs reprises organisé des rencontres autour des rapports entre les différents arts et les nouvelles technologies, ouvrant d'intéressantes perspectives. Ces initiatives sont précieuses, en ce sens qu'elles permettent de remettre les questions esthétiques au centre, dans un secteur souvent empêtré dans les arguties politiques ou financières (cf. *supra*, Ch. V). On peut cependant regretter qu'elles soient si clairsemées, souvent développées isolément, pas assez ouvertes au public (le relais des médias est, il est vrai, sur ces projets plus que parcimonieux), et surtout franchement cloisonnées, tant en termes de disciplines qu'en termes « communautaires ».

Cette scission entre monde de la théorie et monde de la pratique, comme cette rareté des débats contradictoires, s'ils ne sont pas en Belgique le monopole du secteur du spectacle, sont en effet nuisibles à plusieurs niveaux. D'une part, les théoriciens et les praticiens ont tout à gagner à se rencontrer plus souvent, notamment en termes d'exigence intellectuelle et de prises en compte des réalités du spectacle ; d'autre part, la confrontation d'idées permet de préciser ses positions et ne peut manquer de créer une émulation, non seulement pour les créateurs, les organisateurs et les « théoriciens », mais aussi pour le public et les médias, pour lesquels elle est signe de vitalité. S'il ne faut pas se leurrer sur la quantité de personnes directement intéressées par ces questions, il faut en revanche en souligner l'important effet indirect, en termes de qualité.

4. Éclairage

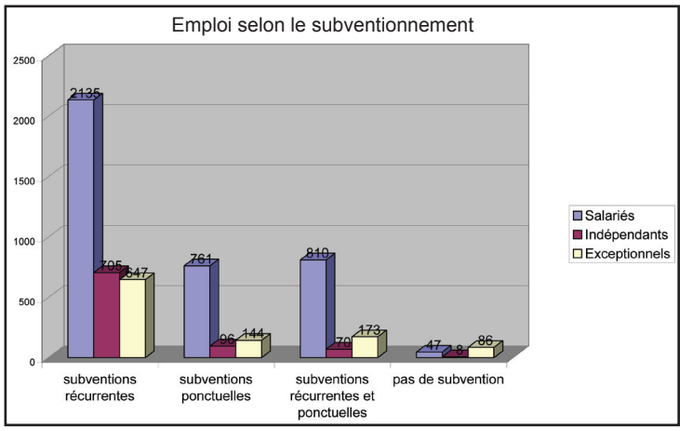
Les notions les plus techniques de ce chapitre sont principalement documentées par le questionnaire et certaines suggestions qui l'accompagnaient, tandis que les questions plus théoriques ou de philosophie ont été principalement abordées lors des tables rondes.

Sont apparus dans ce chapitre, **au niveau des spécificités sectorielles**, la *diversité des pratiques de création*, le *manque de systèmes « rapides »*, la *fragilité de l'emploi*, les *manques techiques et administratifs* déjà évoqués plus haut, et *le caractère fondamentalement artisanal* des arts du spectacle.

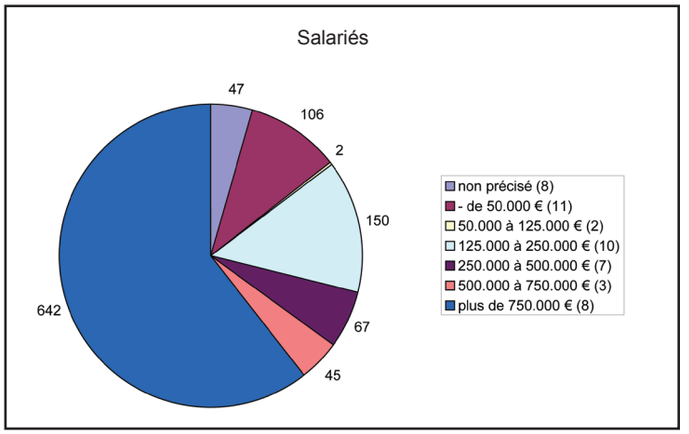
De la diversité, la variété des réponses au questionnaire est notamment témoin, en particulier à travers le nombre de représentations et le nombre de créations que les structures revendiquent chaque année (cf. tableau, p.62). La moyenne du nombre de représentations peut ainsi varier de 18 à 131, et n'est pas forcément en rapport direct avec les moyens dont disposent les structures. Ainsi, des structures ayant entre 125.000 et 250.000 € de subventions donnent-elles moins de représentations (un peu plus de 22 de moyenne) que d'autres recevant entre 0 et 125.000 € (plus ou moins 30 représentations de moyenne) et celles recevant entre 125.000 et 250.000 € (54 représentations en moyenne). Des structures recevant entre 500.000 et 750.000 € font moins de représentations en moyenne (101 représentations) que celles qui reçoivent de 250.000 à 500.000 € ou celles qui ont plus de 750.000 € (plus ou moins 130 représentations). En terme de nombre de créations également, cela va de 2 créations par an à plus de 30 – là aussi, sans qu'il y ait un rapport immédiat absolu avec le montant des subventions, certaines structures dépourvues de moyens créant énormément, généralement des petites formes, et certaines structures largement subventionnées ayant principalement une fonction de présentation, la création n'étant qu'une part de leur activité.

La problématique des possibilités de création rapide repose la question de la rareté des lieux « laboratoires », comme cela a été souligné (TR2, §6), et celle des fonds disponibles rapidement pour réaliser les spectacles (TR1, §21). Aucune demande dans le questionnaire ne concernait cette question, qui préoccupe traditionnellement assez peu le monde du spectacle, mais qui avec le retour des pratiques proches de la performance redevient d'actualité.

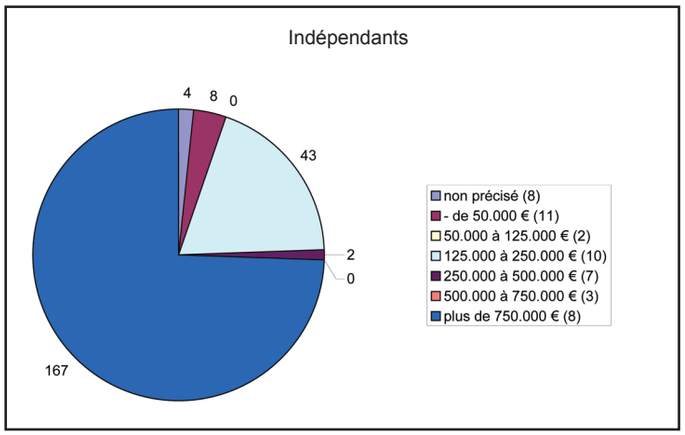
La question de l'emploi était examinée à travers le questionnaire, à travers une question simple sur le nombre d'employés par la structure, suivant qu'ils étaient salariés, indépendants ou prestataires occasionnels. La proportion de prestataires exceptionnels, importante (18 %), est en elle-même significative de la fragilité dans laquelle beaucoup de structures opèrent. Cete proportion devient de fait supérieure dès lors qu'on est dans le secteur non subventionné (60 % des personnes employées). C'est, étonnamment, au sein des structures qui ne reçoivent que des subventions ponctuelles qu'elle est la plus basse (14 %). La proportion d'indépendants est par contre nettement plus importante au sein des structures recevant des subventions récurrentes (plus de 20 % d'indépendants); parce que ce sont les seules à même de leur offrir des contrats suffisamment conséquents pour exercer leur métier de manière indépendante ? Cette hypothèse serait confirmée par le fait que ce haut taux d'indépendants se retrouve surtout chez les structures les plus riches, disposant de plus de 750.000 € de subventions par an. L'autre pic en cette matière, surtout au niveau des prestataires exceptionnels, se trouve en fait chez les structures disposant de moyens « intermédiaires » : soit entre 125.000 et 500.000 €. Ce chiffre est significatif des difficultés que rencontrent en matière d'emploi des structures qui ont déjà des missions importantes en termes d'emploi et de nombre de représentations, etc., mais disposent de moyens proportionnellement limités : c'est le cas de plusieurs compagnies de danse que l'on retrouve dans cette catégorie. L'incohérence du statut actuel a été relevée dans une table ronde (TR1, §17), ainsi que dans une suggestion (SUG 19).



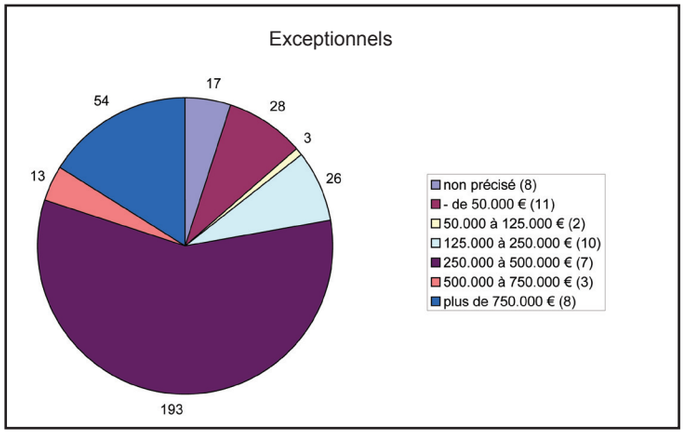
(92 structures)



(92 structures)



(92 structures)

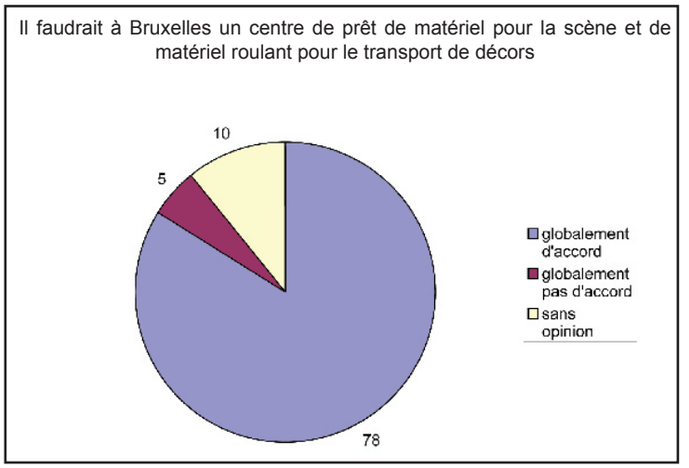


(92 structures)

Les questions techniques liées à la création ont été abondamment discutées, comme nous l'avons vu auparavant (Ch. III) lors d'une table ronde. Elles apparaissent également à travers le questionnaire, au niveau des difficultés rencontrées et au niveau du matériel dont disposent les structures. Les difficultés en terme de matériel sont parmi les moins évoquées, mais 35 structures y font quand même référence, ce qui signifie que le problème existe. Il s'agit, la plupart du temps, de structures sans lieux ; sur les 57 structures sans lieux ayant répondu à l'enquête, 28 disent n'avoir aucun matériel. Les 29 autres disposent de différents types de matériel d'éclairage, de son, vidéo, éléments de plateau, accessoires ou costumes. Pour la plupart, ils pratiquent la location ou le prêt de ce matériel, comme on l'a évoqué dans une table ronde (TR1, §7). Un peu de matériel est donc disponible (ce qui signifie aussi que plusieurs structures ont préféré investir dans du matériel que se fier à des services de prêt déficients ou louer à des prix trop élevés), mais ce dont ils disposent est de toute évidence insuffisant pour couvrir les besoins du secteur. Dans le questionnaire des « bonnes ou mauvaises idées », 78 structures sur 93 étaient favorables à la création d'un centre de prêt de matériel pour la scène et de matériel roulant pour le transport de décors. 37 des 54 structures sans lieux, soit 68 %, étaient « tout à fait d'accord » avec cette idée.

Matériel	avec lieu	sans lieu
éclairage	26	12
son	23	11
video	12	13
éléments de plateau	14	11
accessoires	12	9
costumes	8	10

(62 réponses)



(93 réponses)

On voit que la *diversité* des démarches de création et de production est grande. À ce titre, nous ne pouvons que souligner le danger que représentent les modèles de type décrétal, par leur *manque de souplesse.* Il est très difficile d'appliquer la même loi, aussi nuancée soit-elle, à des démarches par nature différentes. Comme il apparaît qu'au niveau communautaire au moins, cette logique prédomine, il nous semble important que les *logiques locales contrebalancent cette tendance* par leur diversité, plus facilement pratiquable sans doute dans un rapport de proximité. La question de la rapidité d'intervention, déjà évoquée plus haut, devrait également rester une priorité des interventions locales, voire être renforcée. La manière dont l'emploi reste fragile dans les structures les moins assurées montre assez que *l'actuel statut des travailleurs du spectacle*, s'il peut convenir à certains là où l'argent existe (et ce n'est probablement pas un hasard si le statut actuel rencontre moins d'opposition en Flandre qu'en Communauté française), n'est pas approprié et ne peut que renforcer la fragilité existante. Sur le plan technique, en dehors de la nécessité *d'améliorer le parc de matériel disponible en prêt*, comme on l'a évoqué auparavant, des idées de *centrales* (d'accessoires, de costumes, de matériel divers) regroupant le matériel existant, ou de *bases de données* répertoriant le matériel que les structures louent ou prêtent, seraient peut-être intéressantes à développer. Un *centre de prêt de matériel bruxellois* serait peut-être aussi une bonne idée.

Sur le plan des **capitaux**, ont été isolées les questions du *sinistre existant dans le secteur du côté francophone, en particulier au niveau des créateurs aidés au projet* ; *l'importance des recettes des tournées pour nombre de structures* ; le *manque de développement du sponsoring*, et l'importance de la *prise en compte du poids économique* – et en termes d'emploi – du secteur des arts du spectacle. Le problème de la non-augmentation des subventions

n'apparaît pas du tout à travers les résultats du questionnaire, au contraire. L'augmentation des subventions aux structures concernées – en général – est plutôt importante : de 18.044.617 € en 1999 à 23.183.930 € en 2001. Est-ce du fait de l'augmentation substantielle des budgets flamands en 2001 ? ou simplement parce que les structures qui ont répondu sont des structures dynamiques, et reconnues en conséquence ? ou encore parce que la part de structures relevant de « l'establishment » bruxellois est importante parmi celles ayant répondu ?

Il est difficile de juger à travers le questionnaire de la « misère » des jeunes structures francophones – dans la mesure où nombre de celles qui ont répondu au questionnaire ont négligé de donner leur date de création, et parfois le montant exact de leurs subventions – sinon par le fait que le problème du manque d'argent semble omnubiler la plupart. De plus, il apparaît que plusieurs « vieilles » structures sont également dans des conditions difficiles. Mais il apparaît bien en revanche que ce sont parmi les structures créées après 1990 (francophones ou néerlandophones, cf. tableau, p. 61) que l'on trouve le plus grand nombre de celles n'ayant pas de subventions, ou des subventions annuelles inférieures à 50.000 €.

L'importance des recettes des tournées apparaît à travers le tableau suivant, qui met en rapport le chiffre d'affaire dont ont été déduites les subventions, et le nombre de représentations hors Bruxelles. Sur les 20 structures examinées (ayant donné le montant de leurs subventions, leur chiffre d'affaires et leurs représentations hors Bruxelles pendant 3 ans), 17 des 19 dégageant des recettes propres supérieures à 125.000 € ont joué au moins 20 fois hors de Bruxelles sur ces trois ans ; 12 de celles-ci ont des recettes propres de plus de 500.000 € ; sur ces dernières, 9 ont joué plus de 40 fois hors de Bruxelles. En dehors des recettes provenant des ventes de spectacles, ce qui apparaît ici réside surtout dans les coproductions.

Rapport entre les tournées et le chiffre d'affaires, subventions déduites

	0	0 à 5	6 à 10	11 à 20	21 à 40	41 à 80	+ de 80	
de 0 à 10M	0	0	0	0	0	0	1	0
10M à 50M	0	0	0	0	0	0	0	1
50M à 125M	0	0	0	0	0	0	0	0
125M à 250M	0	1	0	0	0	1	2	4
250M à 500M	0	0	1	0	0	0	2	3
500M à 1000M	0	0	0	0	2	2	0	4
1000M à 2000M	0	0	0	0	1	2	1	4
+ de 2000M	0	0	0	0	0	3	1	**4**
	0	1	1	0	3	8	7	

(20 structures)

Le problème de l'absence du sponsoring et du mécénat dans le cadre des arts du spectacle, qui n'est pas propre à Bruxelles mais est un trait assez typique de la culture en Belgique, fut relevé lors des tables rondes (TR 1, §21 et 23) ; il n'était pas abordé directement dans le cadre du questionnaire, mais l'on peut par contre se poser des questions quant au petit nombre de structures qui développent des actions particulières vis-à-vis des entreprises (11 actions pour 53 structures seulement), lesquelles sont à ce niveau aussi mal loties que les allochtones, et ce n'est pas peu dire.
En ce qui concerne le poids économique du secteur, la simple addition des chiffres d'affaires des structures ayant bien voulu le livrer est impressionnante : en 2001, les 55 structures concernées annoncent-elles ainsi un chiffre d'affaires cumulé, sur les 3 années observées, de 98.899.878 €. Ce chiffre, impressionnant en lui-même, doit être mis en rapport avec le montant de subventions enregistré à travers le questionnaire, qui est lui de 63.341.449 € sur 3 ans. On voit, d'une part, que pour les structures concernées, 36 % de la somme viennent en sus des subventions, alors que d'importants acteurs en termes de recettes propres (que l'on pense à Rosas, à la Needcompany, à l'Ensemble Leporello, au Cirque Royal, à Forest-National, à L'Adac, au Théâtre des Galeries, au Théâtre 140…) ne sont pas présents ici, n'ayant pas répondu au questionnaire.

Rappelons que la totalité des subventions annuelles directement accordées au secteur du spectacle à Bruxelles avoisine 65 millions par an – dont n'apparaissent à travers notre questionnaire que moins d'un tiers. En faisant une projection à partir de ce montant de subventions, en reportant le rapport ici présent entre recettes propres et subventions – rapport, on l'a vu, probablement inférieur à la réalité – on peut au minimum estimer à 100.000.000 € par an la masse financière produite sur la région avec l'artisanat du spectacle, somme qui est en très petite part thésaurisée et, à la différence des produits de l'industrie, pour sa plus grande part immédiatement « redistribuée » de manière très large. La quantité d'emplois « temps plein » générée, vue plus haut, est difficilement appréciable dans le détail, puisque la durée de l'emploi n'était pas demandée aux structures, auxquelles cela aurait demandé de longues recherches. Au plus peut-on dire que les 95 structures ayant répondu (sur 334 identifiées comme ayant opéré sur la Région bruxelloise entre 1999 et 2001), y ont fourni de l'emploi *directement* à un *minimum* de 1.615 personnes en 2001, ce qui en soi n'est pas négligeable. Si multiplier ce chiffre par le nombre de structures existantes ne mènerait à rien de probant, vu les écarts existants, le chiffre est, à titre indicatif, intéressant. Quant aux retombées économiques indirectes, que nous avions soulignées, elles sont à nouveau évoquées dans une suggestion (SUG 28).

Suite à ces constats, nous pouvons émettre les suggestions suivantes : les *aides aux créateurs bruxellois apparus depuis 1990 devraient en particulier être réévaluées*. On a le sentiment, au vu des subventions, que la politique de reconnaissance de nouveaux projets s'est un peu arrêtée à partir de cette date. Vu l'importance que joue le fait de pouvoir opérer en dehors du microcosme bruxellois pour nombre de structures*, toutes les mesures d'aides possibles à la diffusion hors Bruxelles doivent être prises* : elles génèrent à elles seules des dividendes bien supérieurs, surtout à un certain niveau, et contribuent, au-delà de la propagande communautaire, à la santé financière des structures. Si *des incitations légales particulières pourraient probablement favoriser l'intervention du privé*, elles ne suffiront sans doute pas : les démarches du secteur envers celui-ci devraient sans doute être développées. Enfin, la *prise en compte de l'importance économique du secteur* doit absolument être intégrée dans la manière dont on pense celui-ci, au niveau politique comme à l'intérieur du secteur lui-même.

Dans la partie consacrée aux **cercles vicieux conceptuels** qui paralysent le secteur, ci-dessus nommés « zones sinistrées », deux problèmes de nature très différente sont apparus : *l'étouffement du débat esthétique par les questions économiques* du côté francophone et la *position conceptuelle difficile des structures bruxelloises néerlandophones*, par les impératifs simultanés de défense de l'identité flamande et de pertinence sociétale que le pouvoir public entendait leur imposer. Déjà abordées au Ch. III, ces deux questions peuvent être affinées à travers les sujets que les structures interrogées jugent « prioritaires » et ceux dont elles estiment qu'elles doivent faire impérativement l'objet de débats.

Si on isole les trois premiers sujets dans chaque catégorie, en faisant la distinction des préoccupations par Communauté, pour les structures francophones, le premier sujet est clairement le manque d'argent, dont 36 structures estiment qu'il est prioritaire et 19 qu'il doit faire l'objet d'un débat (il est en deuxième position à cet égard). Pour les structures flamandes, la première priorité (8 structures), et le premier sujet de débat (9 structures), est la question des actions intercommunautaires. C'est également le premier sujet de débat souligné par les francophones. 4 structures bicommunautaires sur 6 mentionnent également le manque d'argent comme sujet de débat, et 3 la question des actions intercommunautaires. Viennent ensuite, pour tous, au niveau des priorités, le fait que la politique de l'enseignement à Bruxelles prenne mieux en compte l'enseignement artistique ; pour les francophones et les néerlandophones, le manque de studios de répétitions vastes. Au plan des idées à débattre, pour les néerlandophones, la mise en place d'une politique d'accueil en résidence des jeunes artistes, la création d'un centre administratif pour soulager le travail des compagnies, et l'organisation d'évènements pendant l'été viennent ensuite à égalité : ces préoccupations ne sont pas partagées aussi fort par les structures francophones et bicommunautaires. Il apparaît, à l'analyse, que ces demandes n'émanent pas seulement de petites structures, au contraire ; le souci d'un évènement pendant l'été fait probablement référence aux exemples développés à Gand et Anvers à ce niveau.

Il est intéressant de constater que dans chaque Communauté, les sujets jugés prioritaires par certains sont aussi des sujets de débat pour d'autres : il s'agirait là de sujets « brûlants », qui font l'objet de contradictions. Il faut cependant nuancer cette notion : le nombre de structures francophones et bicommunautaires ayant coché le manque d'argent à la fois comme sujet prioritaire et comme sujet de débat est important : 24 sur 76. On ne saurait mieux illustrer la manière dont les difficultés économiques monopolisent le débat. La demande flamande au niveau de l'intercommunautaire illustre quant à elle l'écartèlement idéologique auquel sont soumis les structures. 19 structures flamandes ou bicommunautaires sur 24 ont également coché la question comme priorité et comme sujet de débat. Il est bon à cet égard de rappeler que pour les Flamands, le problème de la langue est un des plus rarement évoqués dans les raisons de non-rencontre du public.

Idées prioritaires et devant faire l'objet de débats
selon les structures

	Priorités			Débats		
	FR	FL	BI	FR	FL	BI
A. une politique concrète de visibilité de l'information culturelle	19	3	2	11	2	2
B. une salle sans ligne artistique particulière	18	2	0	13	1	0
C. présence physique des arts du spectacle	5	2	1	8	0	0
D. promouvoir l'image culturelle de Bruxelles	10	3	2	5	2	1
E. un centre d'information visible sur les arts du spectacle	18	3	0	5	2	0
F. " centre administratif "	11	3	1	11	5	1
G. une salle de grande capacité	1	0	0	3	1	0
H. un grand plateau pour accueillir les productions de danse	3	1	1	4	2	2
I. plus de studios de répétition vastes	22	6	0	10	2	0
J. plus de place au théâtre musical	1	0	1	3	0	1
K. un centre de prêt de matériel	18	0	2	4	0	0
L. politique de l'enseignement à Bruxelles prenne mieux en compte la dimension artistique	23	4	3	17	4	1
M. pendant l'été des évènements qui permettraient d'utiliser d'autres lieux que les lieux de spectacle habituels	6	3	1	10	5	1
N. actions inter-communautaires	17	8	2	21	9	3
O. développer l'emploi du surtitrage	2	1	0	2	0	1
P. plus d'attention aux secteurs des arts du cirque et de la rue.	6	1	0	4	1	0
Q. renforcer les programmes culturels sur les télévisions locales.	16	1	1	9	1	0
R. politique d'information culturelle repensée	3	3	1	7	3	2
S. plus de scènes pour présenter les spectacles créés en Flandre et en Wallonie	2	2	1	3	4	0
T. plus d'argent pour les arts du spectacle à Bruxelles.	37	3	3	19	4	3
U. redéfinir les missions des grandes scènes	6	2	1	15	3	2
V. plus d'attention au croisement des arts du spectacle et des autres formes d'art contemporain.	5	2	1	5	2	0
W. soutenir et développer les collaborations entre les différentes scènes bruxelloises.	6	2	2	8	2	1
X. une politique d'accueil en résidence de jeunes artistes	7	4	1	8	5	2
Y. affirmer la présence des lieux de spectacle dans le tissu urbain	8	4	2	4	3	2
Z. Il faudrait supprimer des théâtres à Bruxelles	0	0	0	9	0	1

(93 structures)

Face à ce constat, hormis la revalorisation nécessaire de certaines parties du secteur du côté francophone, et le besoin de mise en place de relations intercommunautaires effectives, déjà soulignés plus haut, il nous semble important, d'une part, de *favoriser les conditions d'un débat artistique* qui fasse l'économie… de l'économique, et du politique, au niveau francophone, et d'arrêter de soumettre les structures bruxelloises néerlandophones à la *double pression de l'identification communautaire et de la pertinence sociétale*, qui ne fait que les isoler plus.

En ce qui concerne la **présentation des spectacles**, ont été relevées les *difficultés des créateurs nomades*, la question complexe du *coût des places*, *l'absence de grands évènements dans l'espace public*, et les *difficultés des reprises*.

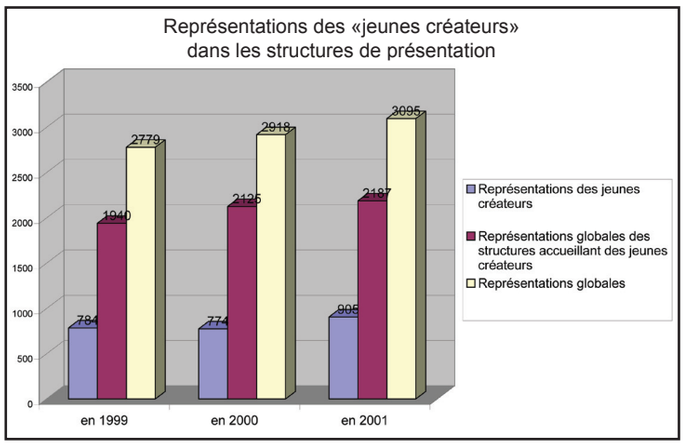
Les difficultés des créateurs nomades à jouer longtemps dans les lieux qui les accueillent, et l'importance que peuvent revêtir les représentations autogérées, sont visibles à travers différents chiffres. Le nombre de représentations que donnent les « jeunes » créateurs, ne bénéficiant pas d'aide publique ou aidés aux projets, dans des structures de représentation, représente sur les trois années étudiées de 36 à 14 % des représentations organisées par lesdites structures (39 structures sur 57). La moyenne des représentations ainsi donnée tourne autour de 7 (pour rappel, la moyenne des représentations revendiquées au total par les structures ne recevant que des aides ponctuelles, tourne autour de 40 représentations/an). Les représentations données par des structures sans lieux organisant elles-mêmes leurs représentations représentent, sur les 3 années examinées, 8,23 % de leurs représentations au total. Elles ont fortement augmenté au cours de l'année 2000 (près de 12 % de leurs représentations cette année-là). La moyenne des spectateurs assistant à ces représentations est assez importante, et infirme l'idée que ces représentations n'attireraient aucun public : 222 spectateurs en moyenne, sur les 3 ans

(la moyenne des spectateurs pour les représentations organisées par des structures de présentation est, elle, de 175).

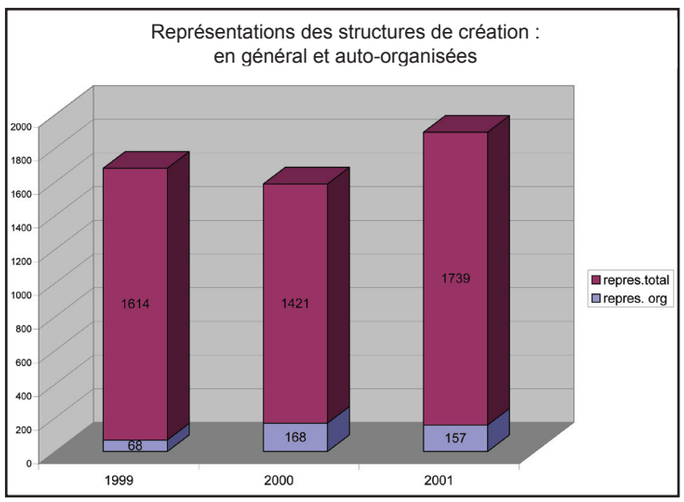
Représentations en général

	1999	2000	2001	Total
représentations	2779	2918	3095	8792
productions	584	693	666	1943
spectateurs	530184	516394	497650	1544228
moyenne	190,8	177,0	160,8	175,6

(62 structures)



(62 structures)



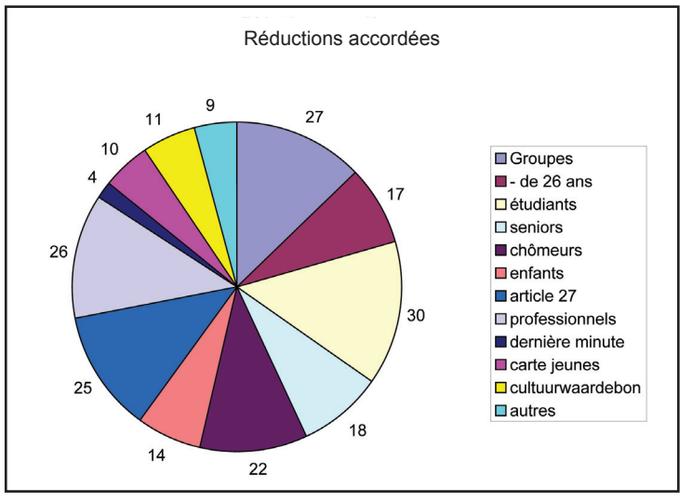
(83 structures)

Public des représentations auto-organisées par les structures de création

	repres. Org	Spectateur
1999	68	16688
2000	168	40206
2001	157	30614

(29 structures)

La question du coût des places est rarement (neuf fois) évoquée par les structures comme une raison de la non-rencontre du public, et n'est revenue directement ni dans les tables rondes ni dans les suggestions. En revanche, deux suggestions évoquaient des systèmes comme le « ticket spectacle» (à la place du ticket repas ! SUG 9) et un « Cultuur waardebon » pour les deux Communautés (SUG 35). La lecture du nombre de réductions accordées par les structures consultées est instructive. Les réductions les plus fréquemment accordées (par 41 structures sur 57) le sont pour les étudiants (30 fois), les groupes (27), les professionnels (26), les bénéficiaires de l' « article 27 » (25) et les chômeurs (22). Les réductions pour seniors (18), moins de vingt-six ans (17), enfants (14) ou carte jeune (10) sont beaucoup moins pratiquées. Cela signifie que pour les catégories de population concernées (soit les personnes âgées, les jeunes entrés dans la vie active… et pour les parents accompagnés d'enfants, qui paieront éventuellement un trarif « étudiant », pour ceux-ci), l'accès au spectacle est plus difficile, alors qu'on a vu que plusieurs de ces catégories se retrouvaient dans les publics « absents ».



(41 structures)

Comme on peut le constater dans les tableaux des représentations données par les structures de création[50] (page suivante), le nombre de reprises est très inférieur au nombre de créations, chaque année (28 % en moyenne), plus sensiblement au niveau flamand (où la politique est axée prioritairement sur la création), et plus en particulier au niveau de la danse. La différence « communautaire » s'explique en partie par le fait que la commission d'aide aux projets théâtraux de la Communauté française accorde des aides à la reprise, et par le fait que le système des contrats-programmes francophones en danse impose une exploitation du répertoire de la compagnie. Ceci étant, sur le nombre important de créations ayant lieu chaque année, une bonne part ne sont vues à Bruxelles que pour une série de représentations (comme on l'a vu, souvent trop courte). Si les proportions au niveau francophone peuvent paraître plus ou moins légitimes – tous les spectacles ne méritent pas d'être repris –, on peut s'interroger sur la durée de vie des spectacles flamands créés à Bruxelles. Ont-ils vraiment le temps de vivre et de se développer ?

[50] Sous l'intitulé « danse/théâtre », on retrouve les structures qui ont au moins coché l'appellation danse, parmi d'autres ; *idem* pour le « jeune public ». Sous l'intitulé « théâtre », nous n'avons retenu que les structures qui cochaient cette appelation et aucune autre. Sous l'intitulé « Rue, Action et Cirque », nous aovns retenu les structures qui cochaient au moins une de ces trois appelations. Les chiffres concernant le jeune public flamand souffrent malheureusement de l'absence de réponse au questionnaire de Bronks, principal opérateur bruxellois néerlandophone à ce niveau.

Représentations données par les structures de création

					Création				Reprise				Réprésentation			
Général	Structure	Français	Flamand	Bicomm	Français	Flamand	Bicomm	Total	Français	Flamand	Bicomm	Total	Français	Flamand	Bicomm	
1999	83	64	13	6	134	35	22	191	53	9	12	74	3587	506	111	4204
% FR/FL/Bl		77,11%	15,66%	7,23%	70,16%	18,32%	11,52%		71,62%	12,16%	16,22%		85,32%	12,04%	2,64%	
% Créa/Reprise					71,66%	79,55%	64,71%	5,06%	28,34%	20,45%	35,29%	27,92%				
2000	83	64	13	6	119	57	26	202	63	8	6	77	3506	437	210	4153
% FR/FL/Bl		77,11%	15,66%	7,23%	58,91%	28,22%	12,87%		81,82%	10,39%	7,79%		84,42%	10,52%	5,06%	
% Créa/Reprise					65,38%	87,69%	81,25%	5,45%	34,62%	12,31%	18,75%	27,60%				
2001	83	64	13	6	135	60	24	219	73	15	7	95	3751	590	187	4528
% FR/FL/Bl		77,11%	15,66%	7,23%	61,64%	27,40%	10,96%		76,84%	15,79%	7,37%		82,84%	13,03%	4,13%	
% Créa/Reprise					64,90%	80,00%	77,42%	5,52%	35,10%	20,00%	22,58%	30,25%				
Total	249	192	39	18	388	152	72	612	189	32	25	246	10844	1533	508	12885
% FR/FL/Bl		78,31%	15,66%	6,02%	63,40%	24,84%	11,76%		76,83%	13,01%	10,16%		84,16%	11,90%	3,94%	
% Créa/Reprise					67,24%	82,61%	74,23%	5,34%	32,76%	17,39%	25,77%	28,67%				

	Structure				Création				Reprise				Réprésentation			
Danse/Théâtre	Structure	Français	Flamand	Bicomm	Français	Flamand	Bicomm	Total	Français	Flamand	Bicomm	Total	Français	Flamand	Bicomm	
1999	28	18	6	4	54	25	13	92	15	5	2	22	538	337	70	945
% FR/FL		64,29%	21,43%	14,29%	58,70%	27,17%	14,13%		68,18%	22,73%	9,09%		56,93%	35,66%	7,41%	
% Créa/Reprise					78,26%	83,33%	86,67%	14,60%	21,74%	16,67%	13,33%	19,30%				
2000	28	18	6	4	40	33	22	95	22	5	3	30	717	254	148	1119
% FR/FL		64,29%	21,43%	14,29%	42,11%	34,74%	23,16%		73,33%	16,67%	10,00%		64,08%	22,70%	13,23%	
% Créa/Reprise					64,52%	86,84%	88,00%	11,70%	35,48%	13,16%	12,00%	24,00%				
2001	28	18	6	4	50	29	20	99	23	8	4	35	652	341	99	1092
% FR/FL		64,29%	21,43%	14,29%	50,51%	29,29%	20,20%		65,71%	22,86%	11,43%		59,71%	31,23%	9,07%	
% Créa/Reprise					68,49%	78,38%	83,33%	13,18%	31,51%	21,62%	16,67%	26,12%				
Total	84	54	18	12	144	87	55	286	60	18	9	87	1907	932	317	3156
% FR/FL		64,29%	21,43%	14,29%	50,35%	30,42%	19,23%		68,97%	20,69%	10,34%		60,42%	29,53%	10,04%	
% Créa/Reprise					70,59%	82,86%	85,94%	13,04%	29,41%	17,14%	14,06%	23,32%				

	Structure				Création				Reprise				Réprésentation			
Théâtre	Structure	Français	Flamand	Bicomm	Français	Flamand	Bicomm	Total	Français	Flamand	Bicomm	Total	Français	Flamand	Bicomm	
1999	27	24	3	0	44	3	0	47	16	3	0	19	1516	90	0	1606
% FR/FL		88,89%	11,11%	0,00%	93,62%	6,38%	0,00%		84,21%	15,79%	0,00%		94,40%	5,60%	0,00%	
% Créa/Reprise					73,33%	50,00%	0,00%	3,01%	26,67%	50,00%	0,00%	28,79%				
2000	27	24	3	0	49	13		62	15	2	0	17	1444	137	0	1581
% FR/FL		88,89%	11,11%	0,00%	79,03%	20,97%	0,00%		88,24%	11,76%	0,00%		91,33%	8,67%	0,00%	
% Créa/Reprise					76,56%	86,67%	0,00%	4,12%	23,44%	13,33%	0,00%	21,52%				
2001	27	24	3	0	50	5		55	28	6	0	34	1655	136	0	1791
% FR/FL		88,89%	11,11%	0,00%	90,91%	9,09%	0,00%		82,35%	17,65%	0,00%		92,41%	7,59%	0,00%	
% Créa/Reprise					64,10%	45,45%	0,00%	3,22%	35,90%	54,55%	0,00%	38,20%				
Total	81	72	9	0	143	21	0	164	59	11	0	70	4615	363	0	4978
% FR/FL		88,89%	11,11%	0,00%	87,20%	12,80%	0,00%		84,29%	15,71%	0,00%		92,71%	7,29%	0,00%	
% Créa/Reprise					70,79%	65,63%	0,00%	3,43%	29,21%	34,38%	0,00%	29,91%				

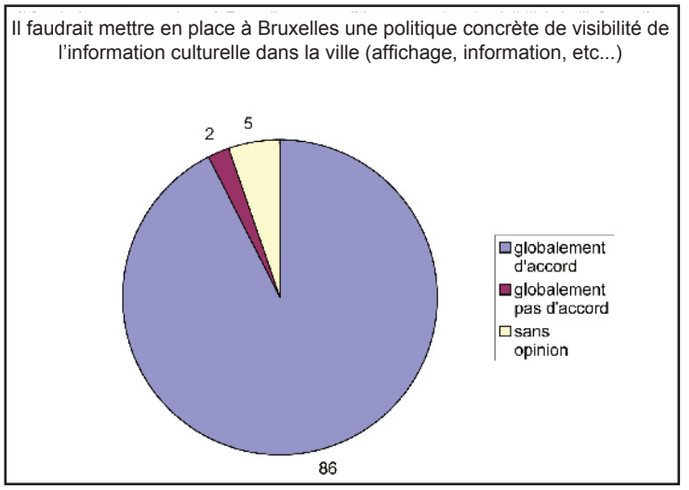
	Structure				Création				Reprise				Réprésentation			
Jeune Pub	Structure	Français	Flamand	Bicomm	Français	Flamand	Bicomm	Total	Français	Flamand	Bicomm	Total	Français	Flamand	Bicomm	
1999	20	18	2	0	32	2	0	34	20	3	0	23	1306	84	0	1390
% FR/FL		90,00%	10,00%	0,00%	94,12%	5,88%	0,00%		86,96%	13,04%	0,00%		93,96%	6,04%	0,00%	
% Créa/Reprise					61,54%	40,00%	0,00%	2,54%	38,46%	60,00%	0,00%	40,35%				
2000	20	18	2	0	30	11	0	41	15	2	0	17	1233	112	0	1345
% FR/FL		90,00%	10,00%	0,00%	73,17%	26,83%	0,00%		88,24%	11,76%	0,00%		91,67%	8,33%	0,00%	
% Créa/Reprise					66,67%	84,62%	0,00%	3,22%	33,33%	15,38%	0,00%	29,31%				
2001	20	18	2	0	36	4	0	40	20	4	0	24	1279	96	0	1375
% FR/FL		90,00%	10,00%	0,00%	90,00%	10,00%	0,00%		83,33%	16,67%	0,00%		93,02%	6,98%	0,00%	
% Créa/Reprise					64,29%	50,00%	0,00%	3,03%	35,71%	50,00%	0,00%	37,50%				
Total	60	54	6	0	98	17	0	115	55	9	0	64	3818	292	0	4110
% FR/FL		21,69%	2,41%	0,00%	85,22%	14,78%	0,00%		85,94%	14,06%	0,00%		92,90%	7,10%	0,00%	
% Créa/Reprise					64,05%	65,38%	0,00%	2,92%	35,95%	34,62%	0,00%	35,75%				

(83 structures : 28 revendiquant la danse, 27 ne revendiquant que le théâtre, 20 revendiquant le jeune public)

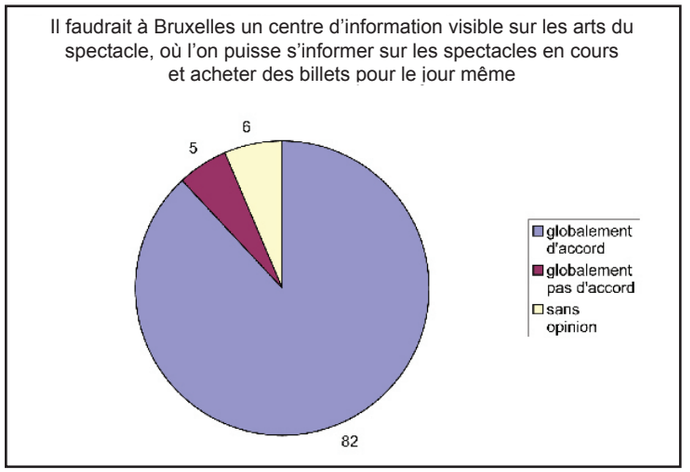
En ce qui concerne les grands évènements prenant place dans l'espace public, rappelons les réponses à la question concernant le renforcement de la présence physique des arts du spectacle dans l'espace urbain, à laquelle seuls 5 % des structures interrogées s'opposent. Il semble bien que la réussite de l'évènement d'ouverture de Bruxelles 2000 et de la Zinneke Parade aient impressionné fortement les esprits. On a en tout cas fait référence à plusieurs reprises à ce type d'évènements lors des tables rondes (TR1, §25, TR2, §6, 11, 13, 14, 24) et dans les suggestions (SUG 10, 25).

Pour reprendre ces différentes questions, nous préconiserons de *créer des alternatives à l'obligation de jouer dans les théâtres* pour les créateurs nomades, qui semblent parfois trouver mieux leur public dans ces conditions. Le pouvoir local peut jouer un rôle à cet égard, notamment en mettant à disposition des lieux extra-théâtraux. En ce qui concerne la politique des prix, les différentes catégories de populations défavorisées semblent en général prises en compte. Un manque important apparaît cependant, qui est celui des membres des classes moyennes gagnant leur vie, mais avec un budget réduit. Pour ces nombreux citoyens, le spectacle représente un luxe. Rappelons qu'à Bruxelles, près de 25 % des ménages disent s'en sortir difficilement et près de 22 % estiment leur situation économique au-dessous de la moyenne, des chiffres dans les deux cas bien supérieurs aux autres régions du pays (INS, 1999). À ce titre, une initiative du type des « cultuur waardebon », de *bons ou de chèques-spectacles, permettant aux familles aux revenus faibles de s'y rendre à moindre prix*, serait peut-être à développer, et pourquoi pas au niveau communal, par rapport aux structures opérant sur le territoire de la commune ? L'investissement de l'espace public semble conquérir aussi bien le secteur que le grand public ; *développer des dynamiques d'occupation de l'espace public par le spectacle*, en privilégiant des évènements spectaculaires, semble une voie réellement porteuse. La courte vie des spectacles pourrait sans doute, dans bien des cas, être prolongée ; on pourrait envisager la mise en place *d'aides à la reprise, au niveau de la Communauté flamande*, et *la création d'un festival de reprises de spectacles créés à Bruxelles*, comme *De Keuze van de Schouwburg*, à Rotterdam, ou comme le Theater festival – qui n'est présent que tous les 3 ans à Bruxelles, et ne concerne que le théâtre néerlandophone. Ce festival pourrait être accueilli par les scènes de référence de la Ville.

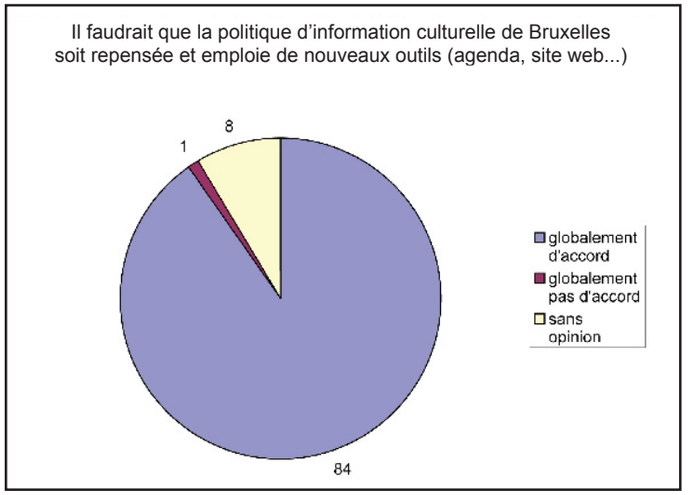
Au niveau de la **promotion et communication des spectacles**, ont notamment été relevés *le coût croissant de la promotion*, la *faiblesse de la couverture télévisuelle locale* en la matière, et *l'absence d'un instrument d'information culturelle exhaustif* couvrant la ville.
Ces problématiques se confirment dans les réponses au questionnaire, notamment à travers le fait que la deuxième raison invoquée par les structures pour la non-rencontre des publics est la question de l'information (24 structures l'évoquent) – elle est même la première pour les structures francophones. La promotion des spectacles est également la première des difficultés rencontrées (56 structures la mentionnent). La manière très favorable par laquelle les structures, dans « l'abécédaire des idées », soutiennent le développement d'initiatives liées à ces questions (une politique concrète de visibilité de l'information culturelle ; un centre d'information visible sur les arts du spectacle ; renforcer les programmes culturels sur les télévisions locales ; une politique d'information culturelle repensée…) montre l'importance que le secteur leur accorde.



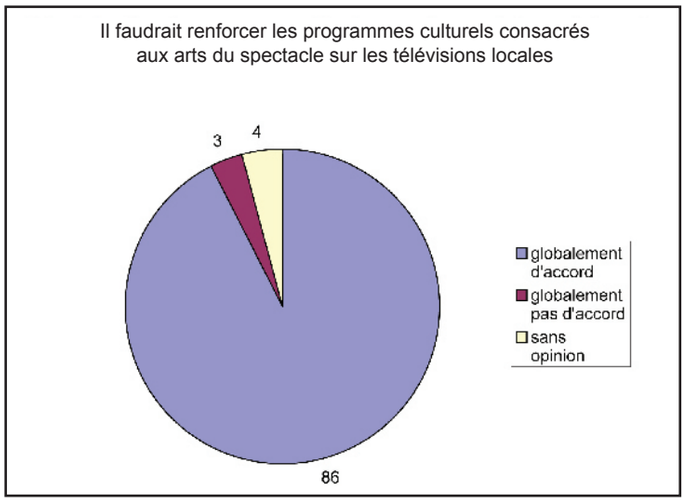
(93 structures)



(93 structures)



(93 structures)



(93 structures)

On retrouve ces idées dans les suggestions, certaines d'entre elles ayant été évoquées lors de tables rondes. Coût des programmes en plusieurs langues (TR1, §28) ; rôle des télévisions (SUG 21, TR2, §16 et TR3, §11) ; lacunes dans l'information (SUG 21, TR2, §7) ont ainsi été spécifiquement relevés.

Face à ces problèmes on le voit perçus comme importants, de multiples initiatives pourraient être prises, dont plusieurs au niveau strictement local. Ainsi, la plupart des communes disposent de facilités d'impression – et d'un service courrier : une aide en services aux structures en ayant besoin pourrait être donnée par ce biais *(impression de documents, envois postaux)*. Des aides en termes de *traduction* pourraient également être apportées. La visibilité donnée aux initiatives culturelles ayant lieu sur le territoire de la commune pourrait également être renforcée dans les *publications communales*, à l'instar de ce que fait la commune de Saint-Gilles. Les *espaces d'affichage communaux* enfin, trop réduits en général, pourraient être multipliés et s'ouvrir mieux à l'affichage culturel : ils fourniraient ainsi une alternative intéressante aux systèmes privés. Au niveau régional ou communautaire, voire au niveau privé, l'idée d'une *chaîne consacrée exclusivement à la culture* serait à considérer, comme le renforcement des programmes existants sur les deux chaînes locales. Si la réalisation du projet porté par l'asbl Communication culturelle à Bruxelles paraît se heurter dans sa globalité à un manque de volonté politique, certaines idées qui y étaient présentes pourraient peut-être faire l'objet d'une adaptation : le *comptoir d'information sur les activités culturelles*, le *site web exhaustif*, le *magazine culturel* pourraient par exemple être mis en place indépendamment.

Sur le plan des **spectacles venant de l'extérieur de Bruxelles**, les questions soulevées étaient les difficultés rencontrées en termes de *lieux d'accueil pour les spectacles venant de Flandre et de Wallonie* (déjà évoquées préalablement), *l'absence de très grandes scènes*, rendant difficile l'accueil de spectacles importants dans la ville, la *rareté de certaines formes*, le théâtre de recherche francophone en particulier, et peut-être *l'insuffisance globale de l'offre* à cet égard.

Ces problèmes peuvent être un peu affinés à travers certaines réponses au questionnaire. Parmi les spectacles revendiqués sur les trois années étudiées par les structures sondées, 313 sur 1.943, soit plus de 16 %, provenaient d'ailleurs que Bruxelles, ce qui peut sembler un chiffre important. En en faisant le détail, on s'aperçoit que 126 de ceux-ci, soit plus de 40% de l'offre en termes de spectacles « extra-bruxellois », provenaient de Flandre ou de Wallonie. Parmi ceux-ci, seuls 25 étaient identifiés comme venant de Flandre, ce qui est très peu : si certaines structures, comme Bronks et Paleis, n'ont pas répondu au questionnaire et auraient pu un peu nuancer cet aspect, qui apparaît ici de manière exagérée, il semble bien y avoir un problème de réceptivité des spectacles flamands de Flandre. La rareté relative[51] – par rapport aux proportions de spectacles produits par chaque Communauté, à l'importance de la population francophone et donc au public présumé – des spectacles venant du domaine francophone (58 sur 3 ans), est aussi remarquable que la présence forte de spectacles issus du territoire néerlandophone (52 sur 3 ans). Attention, ces chiffres ne représentent pas le nombre de représentations, lequel devrait s'établir bien plus bas, la plupart des spectacles étrangers étant présentés pour de très courtes séries, ou une seule fois. Ces chiffres nous semblent significatifs de l'incapacité financière de nombre de lieux francophones à accueillir des spectacles étrangers, et en revanche des bonnes synergies développées avec les Pays-Bas du coté néerlandophone[52]. En ce qui concerne les raisons pour lesquelles ces spectacles ont été choisis, le caractère novateur est la première raison invoquée (20 structures sur 30 la relèvent), suivie par le succès rencontré ailleurs (14 structures) et le caractère « incontournable » de l'œuvre (12 structures). Il y a des nuances entre ces trois raisons, la première étant véritablement d'ordre artistique, la seconde liée aux espoirs de succès, la troisième à une forme de respect pour des démarches importantes, sans être pour autant novatrices. La présence d'acteurs importants arrive, en revanche, loin derrière, et est assez symptomatique de l'accent très faible mis à Bruxelles sur les acteurs, par rapport à d'autres pays, comme le stigmatise une suggestion (SUG 1).

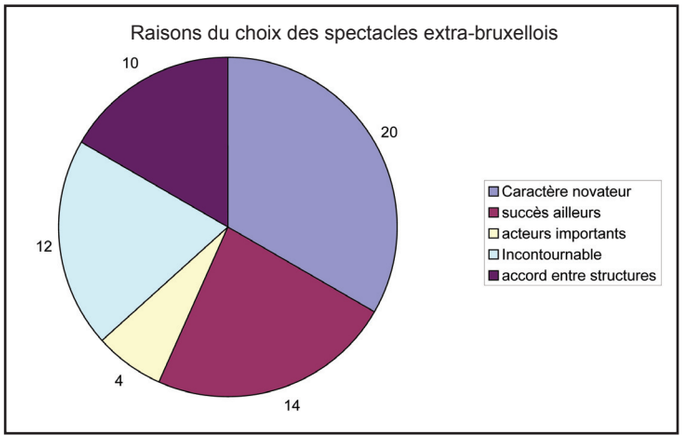
Provenance des spectacles

Bruxelles	1630	83,89%
Flandre	25	1,29%
Wallonie	101	5,20%
Etranger francophone	58	2,99%
Etranger néerland.	52	2,68%
Etranger autre	77	3,96%

(30 structures)

[51] Ici aussi, le fait que le Théâtre 140, le Botanique et l'Adac n'aient pas souhaité répondre au questionnaire exagère un peu les proportions, mais ces réponses ne résoudraient pas à elles seules le problème.

[52] Les compagnies néerlandaises se plaignent pourtant du manque de plateaux les accueillant à Bruxelles. Mais la programmation de spectacles venant des Pays-Bas est généralement en diminution en Flandre.



(30 réponses)

Le problème de l'absence de grande scène n'apparaît dans le questionnaire qu'à travers la « bonne ou mauvaise idée » d' « un grand plateau, pouvant accueillir les productions de danse et les grandes productions internationales ». De manière similaire à l'idée d'une salle de grande capacité pour l'opéra, l'opérette, les productions musicales (encore que dans une moindre mesure), cette idée rencontre une certaine opposition, 26 structures s'exprimant contre, alors que 19 n'ont pas d'opinion à cet égard. Celles qui sont « tout à fait d'accord » ne sont que 27. Dans les suggestions également, on retrouve une opposition formelle à l'investissement dans un lieu de grande taille (SUG 37) mais aussi une demande de » véritables outils culturels pour la capitale de l'Europe » (SUG 30). Lors de la table ronde consacrée aux infrastructures, en revanche, l'absence de grands plateaux a été évoquée (TR2, §2), mais aussi le manque de moyens de certains grands lieux existants (TR2, §3).

Par rapport à ces questions, les solutions semblent devoir être trouvées de manière multiple, en croisant des réponses venant du secteur et des différents pouvoirs publics. Le *rôle des centres culturels francophones*, et des deux plus importants parmi ceux-ci en particulier, soit le Botanique et les Halles de Schaerbeek, semble majeur en termes de programmation internationale, et en particulier du domaine francophone, insuffisamment représenté ; il peut s'agir ici ou de volonté ou de moyens mis à leur disposition dans ce but. Le *renforcement des missions en termes de programmation internationale de certains lieux de spectacle importants*, qui pourrait produire des effets intéressants en termes de partenariats européens, devrait également être étudié. Là aussi, il faut évaluer le coût important que représentent les accueils de spectacles internationaux. Au niveau flamand, si la dimension internationale est assez bien couverte, surtout au niveau néerlandophone, l'accueil des spectacles de Flandre soulève à nouveau le *problème de l'inexistence d'un centre culturel* ou du renforcement des missions de certains centres communautaires. Le problème technique posé par l'absence d'une grande scène devrait aussi, à long terme, être solutionné par *l'aménagement ou la construction d'un lieu permettant d'accueillir de grandes productions*, même si l'idée rencontre une certaine opposition au sein du secteur, opposition à notre avis imputable aux difficultés économiques de beaucoup. Peut-être le pouvoir local a-t-il un rôle à jouer en ce sens, en partenariat avec d'autres niveaux de pouvoir, et notamment le niveau européen.

Au niveau des **organismes « para-spectaculaires »** a été relevée une *abondance de structures diverses*, remplaçant dans de nombreux cas les pouvoirs publics, et couvrant quasiment tout le champ du spectacle, à *l'exception remarquable des rapports intercommunautaires.*

Cette abondance ne trouve pas réellement de correspondance dans notre enquête, sinon à travers plusieurs commentaires acerbes apparaissant dans les suggestions (SUG 8, 14, 30, 35), manifestant une certaine animosité, que nous avions déjà relevée dans certains textes. L'absence d'interface communautaire est en revanche évidente, que ce soit, comme nous l'avons vu, dans les réponses au questionnaire ou lors des tables rondes, en particulier la première. Une seule personne a cependant mentionné l'idée d'un tel organisme (TR1, §24).

Il serait peut-être intéressant, tant pour les pouvoirs publics concernés que pour le secteur, d'examiner *l'existence de doublons dans les rôles joués par les différentes associations*, dans la mesure où ils ne représentent pas un pluralisme parfois nécessaire. La question de l'absence d'interface communautaire, quant à elle, ne doit peut-être pas se résoudre à travers la création d'un autre « machin » institutionnel, mais à travers *le soutien par rapport au dialogue intercommunautaire à des associations existantes*. À ce niveau, celles qui se sont le plus engagées jusqu'ici dans ce processus, de manière un peu informelle, sont *la Bellone et le VTI*, mais peut-être d'autres seraient-elles désireuses d'y collaborer.

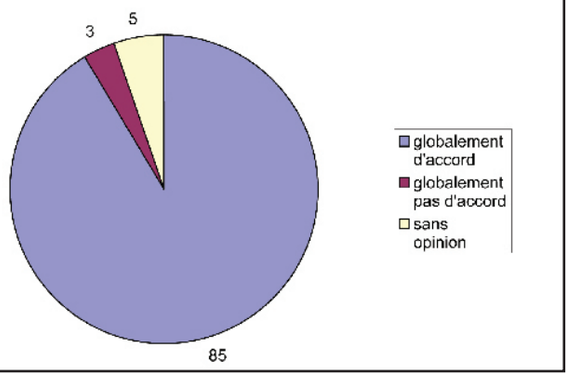
En ce qui concerne le **rôle de la presse**, ont été soulignés du côté francophone *l'absence d'une revue de grande diffusion* à ce niveau, et *l'absence d'espace critique de qualité dans les revues existantes*. Au niveau flamand, *la baisse de qualité de la presse généraliste* et le *manque de couverture par la télévision publique* ont été remarqués. Des deux côtés enfin, le monopole de l'opinion par un petit nombre de supports a été relevé.

La question de la presse n'était pas examinée directement dans le cadre de l'enquête, sinon à travers une question sur la reconnaissance critique qu'estimaient rencontrer les structures pratiquant le mélange des genres, et où il apparaissait que cette reconnaissance était relativement bonne : 33 structures sur 54 estimaient bénéficier d'une reconnaissance à ce niveau (même si l'on peut s'étonner que cette reconnaissance soit inférieure à celle du public, alors que la presse a en principe un rôle d'éclaireur et de défricheur). Nous avons vu, au chapitre de la communication notamment, que le rôle des télévisions et les problèmes liés à la bonne information du public sont en revanche fréquemment invoqués. Le rôle de lien intercommunautaire de la presse, dans l'annonce des spectacles de l'autre Communauté est également apparu dans les suggestions (SUG 26).

Il y a de toute façon, quel que soit le découragement du secteur par rapport à la presse, surtout dans sa part la plus « généraliste », assez peu de choses à faire à ce niveau, sinon d'en *renvoyer l'écho aux organes de presse eux-mêmes*. Peut-être y aurait-il moyen de soutenir, au niveau communautaire, certaines initiatives favorisant un véritable pluralisme culturel, qui on l'a vu n'existe guère, en *soutenant les éventuelles nouvelles initiatives de presse* à ce niveau. *La création d'un journal critique gratuit bruxellois*[53], financé par les lieux de spectacles qui y feraient des annonces, mais gardant son indépendance rédactionnelle, serait également à envisager, dans la mesure où il créerait une saine concurrence aux quelques organes existants. Les pouvoirs locaux pourraient soutenir une telle initiative, par exemple par une aide à la traduction. On pourrait également en imaginer une version pour le Net.

Au chapitre de la **médiation**, ont été évoqués *l'inconfort de la situation des médiateurs* en Belgique, la *non-reconnaissance de leur travail* et la ponctualité de leurs interventions, et les dangers que cela pouvait impliquer dans la *pression mise sur l'artiste* à cette occasion.
Cette question de la médiation est sensible à plusieurs endroits du questionnaire, notamment dans les réponses à la « bonne ou mauvaise idée » évoquant la nécessité que la politique de l'enseignement prenne mieux en compte la dimension artistique (ce qui peut difficilement se faire sans médiateurs), dont les réponses sont quasiment unanimes : 85 structures sur 95 sont globalement d'accord avec cette idée. La manière dont nombre de structures attribuent la non-rencontre avec le public au manque de formation de celui-ci (25 structures), ou à l'écart entre le langage scénique et la réalité culturelle (12 structures), écart dont la réduction constitue l'essentiel du travail de médiation, est également significative. Le mouvement est bien présent puisque 53 structures sur 93 ont déclaré avoir développé une action en direction de publics spécifiques (même si lesdites actions ne sont pas forcément de médiation, la plupart, dans les faits, en contiennent une part).

Il faudrait que la politique de l'enseignement à Bruxelles prenne mieux en compte la dimension artistique, notamment par le biais d'animations, et par une politique des prix rendant les spectacles accessibles aux écoles



(93 structures)

Cette thématique est revenue à travers les suggestions d'actions dans les quartiers, animations, ateliers enfants-adultes (SUG 3,12, 24, 35), ou d'éveil culturel à l'école (SUG 23, 27, 35). Une part de la table ronde concernant les publics y a été consacrée (TR3, §8 à 16). L'intérêt de ces démarches a été souligné, également dans le rapprochement avec des publics allochtones (TR3, §24 et 26) ainsi que le danger qu'elles peuvent représenter si elles deviennent un joug pour l'artiste (TR3, §8, 10 et 16).

Il nous semble important, à cet égard, de *différencier le rôle de l'école et de l'éducation permanente de celui des acteurs culturels* et en particulier des artistes. Les artistes n'ont pas, nous semble-t-il, à se substituer aux premiers. Dans cette optique, nous plaidons pour une *reconnaissance de l'activité de médiation à un niveau professionnel*. Cette activité, qui ne peut se satisfaire d'actions uniquement ponctuelles, ne doit *pas se faire au détriment de la création, notamment au point de vue budgétaire*. À Bruxelles, la tâche est particulièrement complexe, parce que le rôle de lien du médiateur doit *tenir compte de la variété de la ville au niveau culturel et social*. Il nous semble également que cette question relève, en dehors du traditionnel rôle des Communautés à cet égard, des *compétences de la Région* et pourquoi pas de *compétences communales*, qui dans leur proximité avec l'habitant devraient être particulièrement bien placées pour ce faire.

Enfin, au chapitre de la **réflexion**, ont été épinglés la *rareté des synergies entre monde académique et monde scientifique* ; la *ponctualité et l'isolement des activités de réflexion* ; la *scission entre monde de la réflexion et monde de la création*.

Nous n'avons pas à travers l'enquête évoqué en particulier cet aspect périphérique du spectacle. Il faut mentionner que dans les réponses au questionnaire, une certaine réticence vis-à-vis de « l'intellectualisation » du secteur du spectacle se fait jour – notamment à travers des suggestions qui y sont franchement hostiles (SUG 8, 30). En revanche, les tables rondes ont fait apparaître qu'il y avait bien un désir et un besoin de pensée sur certains aspects du secteur. Les réactions à la première ébauche de ce document ont été très positives, soulignant la plupart du temps l'effort de réflexion – et s'il y a eu des réactions négatives, elles ne nous sont jamais parvenues. De fait, nous étions vite en rupture de stock de documents, lesquels documents ont déjà fait l'objet de demandes d'utilisation par le secteur universitaire. Ceci laisse penser que la réflexion sur les arts du spectacle est en tout cas appréciée de certains.

Nous préconiserions par rapport à ces problèmes le *développement des rapports avec le secteur universitaire*, qui peut de plus être un important vecteur d'échange intercommunautaire. L'interpellation est ici destinée aux universités, aux ministres compétents en matière d'enseignement supérieur, mais aussi au secteur lui-même, qui fait rarement des démarches vers ce milieu. Par ailleurs, la *mise en réseau des activités de réflexion,* comme l'a fait du côté francophone cette saison l'initiative « L'autre part du théâtre », nous semble un point positif pour accroître la visibilité de l'activité de réflexion. Le développement de réseaux de ce type entre Communautés est également à souhaiter.

[53] Comme *La Terrasse* à Paris, exemple cité plus haut.

VII. Conclusion : Zoom arrière sur Bruxelles-spectacles

Entrer dans l'auscultation d'un système comme celui du spectacle à Bruxelles est troublant, car cela implique à la fois de prendre en considération des problèmes qui excèdent le champ bruxellois, et d'entrer dans le détail, au risque de perdre toute vue d'ensemble. Nous voudrions, dans cette conclusion, reprendre un peu de distance, et récapituler les suggestions déjà évoquées, en essayant de nous projeter dans le temps, à moyen et à long terme.

1. Plan rapproché : aujourd'hui

Si la variété et la quantité de l'offre en matière de spectacles à Bruxelles sont patentes, si la qualité est souvent au rendez-vous, sa visibilité reste problématique, certains types d'infrastructures et de formations font défaut, et le cloisonnement est grand entre les Communautés, les disciplines, les « familles » esthétiques. Ce cloisonnement est dommageable à tous, et les pratiques transversales sont rares et difficiles.

Si l'intervention des pouvoirs publics est globalement conséquente, elle semble souvent, dans le détail, en décalage avec les réalités du spectacle à l'œuvre dans la ville. La multiplicité des autorités, leurs options contradictoires, leur manque de complémentarité aboutit à des situations souvent absurdes, et parfois pénibles. Ces différentes manières d'encadrer le « naturel » désordre artistique renforcent plutôt l'impression de chaos.

Si les discours tenus sur le rôle des créateurs et des organisateurs sont nombreux, ils achoppent tous sur la question du public, mal connu, pour ne pas dire inconnu. Ce public est pourtant régulièrement invoqué pour justifier des démarches artistiques et des choix politiques.

Si la création, la présentation et l'environnement immédiat des spectacles sont de plus en plus professionnels et raffinés, de grandes disparités y subsistent, qui ne sont pas toutes justifiées. En termes de création, si la multitude des pratiques est remarquable, des difficultés économiques et des problèmes politiques occultent trop souvent les vrais enjeux artistiques ; en termes de présentation, si les lieux de spectacles ont connu de grandes améliorations, de jeunes créateurs et des productions étrangères ne trouvent pas, ou plus, de scènes *ad hoc* ; en termes d'environnement, si le réseau associatif est très dense, la qualité de certaines inititatives ne peut masquer un paysage médiatique morne, et une absence d'espace critique et polémique délétère.

Nous avons tenté, en *croisant les regards*, de réfléchir aux meilleurs moyens de parer à ces difficultés. **Certains peuvent être mis en œuvre dès aujourd'hui.** Nous distinguerons dans certains cas les suggestions qui concernent le commanditaire de l'étude, les autres pouvoirs publics, le secteur du spectacle, ou d'autres secteurs qui lui sont liés. Mais nous laisserons aussi, dans d'autres, la possibilité de s'emparer du problème aux différents acteurs.

Pour ce qui a trait à la visibilité des arts du spectacle dans la ville, on peut dans l'immédiat donner une place plus grande aux arts du spectacle dans l'espace public, via les spectacles conçus a priori à cet effet – ce qui peut être envisagé au niveau communal – mais aussi en montrant, à l'extérieur, ce qui se fait à l'intérieur des lieux de spectacle. Une initiative de type « marché du spectacle » pourrait être rapidement mise sur pied, qui devrait impliquer une coordination entre services culturels des communes bruxelloises intéressées à participer à l'opération, et pourrait devenir annuelle. On ne peut qu'encourager par ailleurs les lieux de spectacle qui ne l'ont pas encore fait à signaler mieux leurs bâtiments à l'attention du passant.

Sur le plan des infrastructures, les manques observés ne pourront être résolus dans l'immédiat, mais un soutien à l'équipement de lieux à configuration non classique, qui favorisent les expressions interdisciplinaires, pourrait être mis en œuvre rapidement. Une aide aux compagnies nomades pour la location de lieux de répétition pourrait pallier, dans un premier temps, le cruel manque de locaux de travail qui ressort à travers cette étude. Ces soutiens pourraient être envisagés au niveau communal, comme au niveau des commissions communautaires.

Sur le plan de la formation, des modules de formation courts, pratiques, concernant les différentes questions d'administration et de production, pourraient être mis en place pour améliorer la situation dans l'immédiat. Vu les faibles moyens dont disposent les structures qui en ont le plus besoin, ces formations devraient être subventionnées. Dans l'immédiat également, l'absence d'école de danse au niveau « académie » pourrait être compensée par un soutien aux cours et stages de danse de qualité, qui permettrait aux jeunes danseurs d'accéder à ces cours à moindre prix. La variété des techniques envisagées dans ces cours doit être considérée.

En ce qui concerne le marasme existant dans certains secteurs, il nous apparaît qu'il est impératif que les secteurs concernés recentrent au plus vite le débat sur les questions esthétiques, trop souvent occultées les dernières années par des préoccupations économiques ou sociales.

Par rapport au problème du cloisonnement, dès aujourd'hui l'échevinat de la Culture de Bruxelles-Ville peut décider de renforcer le caractère interdisciplinaire et bicommunautaire de sa politique en matières d'arts du spectacle, en soutenant les projets qui vont dans cette direction. Un soutien spécifique aux projets impliquant plusieurs partenaires de « styles » différents pourrait également avoir un effet très positif. Des aides spécifiques pour l'aide à la traduction des programmes pourraient également être envisagées. Ces recommandations sont valables pour les autres pouvoirs locaux, « bicommunautaires » par définition. Le décloisonnement devrait aussi s'opérer entre les communes, de manière bilatérale ou multilatérale. Au niveau du secteur, la mise en place de réseaux infra- et intercommunautaires, et où soient confrontées les différentes disciplines, peut de même s'opérer rapidement.

Les problèmes des interventions publiques sont, pour la plupart, difficiles à résoudre du jour au lendemain. Une chose paraît néanmoins possible dans l'immédiat, c'est de revaloriser la culture du spectacle à l'échelon communal. Si dans quelques communes, il existe bien une politique en la matière – Bruxelles-Ville, pour de multiples raisons historiques notamment, jouant dans ce cadre un rôle prééminent –, la plupart du temps cette politique fait défaut. Au niveau régional, et en particulier au niveau d' « Image de Bruxelles », une clarification de la politique et une transparence plus grande sont urgentes. De manière plus générale, des signaux forts devraient être envoyés par la Communauté française quant à l'importance qu'elle accorde au secteur du spectacle bruxellois, lequel vit semble-t-il un sentiment d'abandon assez fort.

L'ambiguïté des discours tenus sur les créateurs, les organisateurs et les publics, liée à l'histoire du spectacle, ne trouvera pas en un tournemain une solution. Les systèmes de pensée ne se transforment pas si aisément. Mais l'on peut dès maintenant *essayer de penser les choses autrement* : penser le public qualitativement, et non quantitativement ; clarifier le rôle du créateur, et questionner son écartement des pôles décisionnels, et son action sociale ; revaloriser le rôle de l'organisateur en tant que tel, en évitant l'écueil de la dictature de celui-ci ; interroger la pertinence de la division entre tradition et contemporanéité et essayer de dégager les spécificités de la création bruxelloise ; se poser des questions sur la place effectivement accordée aux nouvelles générations et aux pratiques hors normes ; évaluer la place accordée officiellement aux cultures extra-occidentales, dans une ville *de facto* cosmopolite.

Les problèmes liés à la création, à la présentation, et à l'environnement des spectacles sont nombreux. Par rapport à la diversité des pratiques, il nous semble que les modes d'aide des Communautés, dont le rôle de soutien à la création est primordial, devraient gagner en souplesse et en rapidité. Les créateurs apparus depuis le début des années 90, dont on peut constater qu'ils sont insuffisamment soutenus, devraient faire l'objet d'une attention accrue. Quant aux problèmes techniques liés à la création, ils pourraient dans un premier temps être solutionnés par une sorte de « centrale » du matériel existant (matériel technique, accessoires, costumes et éléments de décors), qui soulagerait grandement le travail des compagnies, et pourrait être pensée au niveau local.

Les problèmes liés à la présentation des spectacles, ceux en particulier des créateurs nomades, pourraient trouver une solution rapide par une politique active de mise à disposition – temporaire – de lieux non dévolus au spectacle appartenant aux communes. Cette politique pourrait être accompagnée d'un soutien technique et promotionnel.
En ce qui concerne les problèmes liés à la promotion et à la communication, un premier pas peut être accompli au niveau local à travers un soutien en services, au niveau de l'impression de documents et des envois postaux. L'information sur les spectacles à travers les organes communaux (publications, espaces d'affichage, sites web…) pourrait être largement améliorée, notamment à Bruxelles-Ville, et ne devrait pas être limitée aux seules structures « directement » subventionnées par la commune.

2. Plan moyen : demain

À moyen terme, peuvent être engagées des politiques de réforme, et être mis en place de nouveaux outils. De nombreuses améliorations spécifiques peuvent également être apportées, sans qu'elles représentent forcément des investissements démesurés.

Ainsi de l'inscription des lieux de spectacle dans la ville. L'abord immédiat de ces lieux pourrait, dans la plupart des cas, être amélioré et rendu plus convivial (esplanade, éclairage, gardiennage). La signalétique, dans certaines communes, fait cruellement défaut. Les lieux situés à la limite d'une commune souffrent en outre de l'absence de signalisation dans la commune avoisinante. La signalisation des lieux dans les stations de métro ou de train est quasiment absente. Tous ces points devraient être améliorés, à l'échelon communal ou régional.

Le manque de lieux de travail et des lieux « laboratoires » ne saurait se satisfaire seulement d'une aide à la location de structures existantes : la création de locaux de répétitions, de préférence vastes, confortables et correctement équipés, pourrait être envisagée au niveau communal comme au niveau communautaire.

Un ou plusieurs points de soutien administratif/de production seraient de grande utilité pour faciliter le travail des compagnies. Vu que la demande administrative émane d'abord des institutions communautaires, il nous semble que la création de ces points de soutien devrait leur incomber.

Sur les différents points concernant la formation, la création d'une école de danse bruxelloise de qualité, de niveau « académie », préparant de manière large (classique, moderne, contemporain) à une formation supérieure, est

une véritable urgence. Vu l'importance de Bruxelles en tant que métropole de la danse, le soutien à la fondation d'un établissement de ce type pourrait s'envisager au niveau des Commissions communautaires. Dans un deuxième temps, une telle institution pourrait développer un cursus au niveau supérieur. Les efforts entrepris pour créer des sections consacrées à l'administration et à la production de spectacles dans les universités et écoles supérieures doivent être poursuivis et développés.

La rareté des évènements liés au spectacle pendant les périodes de vacances, en particulier pendant l'été, devrait être comblée. Le soutien à des évènements se déroulant pendant ces périodes actuellement souvent creuses pourrait être accentué.

En ce qui concerne le dynamisme ralenti de secteurs particuliers, le refinancement de certains, survivant aujourd'hui dans une économie indécente, doit être envisagé. Les aides aux projets en théâtre ou en danse accordées par la Commmunauté française ou la Commission communautaire flamande sont trop souvent insuffisantes, créant les conditions de l'illégalité et de la médiocrité. Il est impérieux de les réévaluer, de même que les montants accordés au secteur des arts du cirque et de la rue. Au niveau de la Communauté flamande, le développement de systèmes de bourses pour des artistes plus jeunes, qui n'ont pas forcément l'envie de développer un projet avec tout ce que cela implique, serait sans doute bénéfique. Le manque de lieux d'accueil à Bruxelles pour les spectacles venant du reste de la Flandre, et pour les formes plus populaires de théâtre néerlandophone en particulier, implique aussi, soit la création d'un centre culturel, soit la révision des missions d'un des centres communautaires existants et/ou du VCA.

Le développement des rapports avec la périphérie incombe d'abord au secteur, qui devrait développer plus fréquemment des partenariats suscitant la mobilité centrifuge et centripète des publics. Des systèmes de bus pourraient ainsi être imaginés. Une autre stratégie à étudier à moyen terme serait de développer des jumelages culturels entre communes bruxelloises et communes périphériques.

L'ordonnancement créé par le politique à Bruxelles devrait faire l'objet d'une évaluation par les différents pouvoirs concernés. Dans ce contexte, le poids historique accordé à certaines formes ou démarches au détriment d'autres devrait faire l'objet d'un rééquilibrage. Le rôle et la fonction des scènes de référence devrait dans ce cadre être réexaminé.

Il n'y a pas de raison à ce que les démarches « privées » ou alternatives fassent l'objet d'un ostracisme particulier au niveau des facilités en services qui pourraient leur être offertes par les pouvoirs publics. Leur prise en compte au niveau du paysage urbain et artistique doit avoir lieu, notamment au niveau de l'urbanisme et de l'information.

Il est impérieux d'entamer une étude sur le public des spectacles bruxellois, qui dégage ses habitudes, ses spécificités, ses attentes, ses soucis. Un telle étude devrait se faire à travers une structure indépendante des pouvoirs subsidiants, si une collaboration avec ceux-ci est indispensable. La Région, les universités bruxelloises pourraient notamment en être partenaires.

La participation des créateurs aux processus décisionnels devrait être révisée, ne serait-ce que sous forme de « cartes blanches » artistiques. La possibilité pour les créateurs de travailler de manière indépendante, sans être soumis aux diktats du marché, paraît importante, surtout en début de carrière : à ce titre, les possibilités d'investir des lieux non destinés au spectacle, déjà évoquée, doit être renforcée, et l'idée d'une salle (communale ?) sans ligne artistique particulière, mais avec des exigences de professionnalisme, offrant un environnement technique et promotionnel correct, mérite d'être envisagée. Au niveau du secteur, une plus grande ouverture des structures établies aux tout jeunes artistes, à travers des systèmes de résidences, nous paraît également souhaitable.

La complexité de l'identité culturelle bruxelloise, métisse, hétérogène, nous paraît devoir être défendue de manière singulière. Le rôle de la Région, à travers « Image de Bruxelles », et ceux de la VGC et de la Cocof, nous semblent à cet égard déterminants.

En ce qui concerne les publics les moins présents (les jeunes, les personnes âgées, les allochtones), il apparaît que pour les structures qui souhaitent ces publics, créer une offre qui leur corresponde est important. Des éléments comme les programmations en « matinée », ou de formes extra-occidentales, ou de formes ayant un rapport avec la culture populaire, par exemple, auront plus de poids que bien des démarches dites de « sensibilisation ». L'intégration dans les équipes des théâtres de personnel issu de ces publics « absents », quitte à ce qu'il faille le former, devrait également avoir son utilité.

Au niveau de la création des spectacles, l'actuel statut imaginé pour les artistes de spectacle paraît inadéquat, du moins dans le contexte économique fragile qui est celui d'une bonne part du secteur. Le perfectionnement de ce statut, voire sa transformation, doivent donc rester à l'agenda des politiques fédérales. La création d'un centre de prêt de matériel technique et roulant bruxellois est aussi à envisager. Ceci pourrait se faire au niveau communal ou intercommunal.

Sur le plan financier, il est apparu à travers l'étude que la diffusion hors Bruxelles était à terme génératrice de recettes propres importantes. Sur ce point, le soutien à la diffusion, en particulier internationale, doit être maintenu et, au niveau de la Communauté française, revu à la hausse en fonction des objectifs des structures, et non d'impératifs géopolitiques. Une simplification des interlocuteurs à cet égard serait également souhaitable. Des incitations légales au sponsoring devraient également être développées.

Par rapport au coût des spectacles, il semble que l'accès à ceux-ci, pour le public des classes moyennes à revenus faibles – nombreux à Bruxelles – soit difficile. Tant au niveau du secteur que des initiatives locales et régionales en la matière, une attention aux difficultés de ces spectateurs potentiels devrait être donnée. Soit dans la logique des « Cultuurwaardebon » développés par la VGC – des bons de réduction pour les spectacles pour les ménages au revenu

faible, soit à travers des réductions pour familles nombreuses ou monoparentales et aux moins de 26 ans, qu'ils soient étudiants ou pas. Face à l'offensive agressive de certaines firmes au niveau du cinéma, il est également loisible aux pouvoirs publics, quels qu'ils soient, de décider de délivrer une carte, qui accorderait une réduction sur les spectacles de leurs choix, aux populations qu'ils désireraient soutenir dans leur désir d'aller au spectacle.

Un autre aspect est la vie à moyen terme des spectacles, soit les reprises. Au vu des résultats de l'étude, cette dimension est rarement atteinte par nombre de structures, en particulier du côté flamand. Deux initiatives peuvent être développées à cet égard, dans la mesure ou le public existe : au niveau des pouvoirs publics flamands, une attention plus grande à la vie des spectacles soutenus, à travers des aides à la reprise ; au niveau de la Région, le soutien à la création d'un festival de reprises, un « best of » des spectacles créés la saison précédente, qui donnerait une possibilité de seconde vie aux spectacles.

Sur le plan de la promotion, en sus des aides déjà évoquées, le développement des espaces d'affichage communaux à des fins culturelles serait une initiative appréciée. On pourrait d'ailleurs imaginer qu'au niveau régional, des espaces similaires, délimités, se mettent en place. La création de comptoirs d'informations sur les activités culturelles, en plusieurs points de la ville, est également une nécessité. L'initiation et le soutien à la création d'un magazine gratuit, bilingue et mensuel, serait également pensable. L'aide pourrait s'exercer au niveau des frais de traduction et de distribution, et serait complétée par le soutien des lieux de spectacle.

La question de la programmation inernationale concerne plus particulièrement les Communautés. Ainsi qu'on l'a vu, des manques existent, au niveau des programmations spécifiquement francophones et néerlandophones, et au niveau des programmations extra-occidentales concernant les populations allochtones vivant à Bruxelles. Le rôle d'accueil de certains centres culturels devrait à cet égard être redéveloppé, et les missions en termes de programmation internationale dans certains théâtres renforcées.

L'absence d'espace critique de qualité dans la presse généraliste pourrait être partiellement comblée par le développement d'un espace de ce type dans le journal gratuit préalablement suggéré. L'attention des pouvoirs publics concernés pour le maintien ou le redéveloppement d'un tel espace dans les télévisions et radios publiques devrait être soutenue.

Le travail de la médiation autour des spectacles devrait être professionnalisé, afin de délester les artistes de tâches qui ne sont pas les leurs. Des formations spécialisées devraient être mises en place, et des budgets spécifiques dégagés.

Au niveau de la réflexion, le secteur universitaire nous semble insuffisamment impliqué dans la réalité du spectacle bruxellois. De meilleures synergies avec celui-ci permettraient de faire avancer la réflexion sur de nombreux points, tant au niveau sociologique que dramaturgique, ou encore en termes de politique culturelle.

3. Plan lointain : après-demain

À plus long terme enfin, des outils plus importants, et dont la mise en œuvre exige plus de moyens, pourraient être mis en place, des changements d'axes politiques devraient être pris, et certaines modifications légales ou constitutionnelles pourraient être envisagées. Pour disparates qu'elles peuvent sembler, ces suggestions ne sont pas moins importantes.

L'absence d'un très grand plateau techniquement opérationnel, handicapante aussi bien au niveau des productions de danse importantes que des grandes productions internationales de théâtre ou d'opéra, devrait à la longue être comblée par la construction d'un outil de cet ordre. Un tel outil, onéreux, devrait faire l'objet d'un financement croisé tant pour sa construction que pour son fonctionnement. Le soutien de l'Europe pourrait être demandé. À un autre niveau, la demande de lieux à jauge réduite (de 100 à 150 places) pourrait être rencontrée par exemple par des projets communaux.

Sur le plan de la formation, il ne fait pas de doute que l'idée de développer une autre école de danse de niveau supérieur que PARTS – dont la capacité est limitée – a toutes ses raisons d'être dans une ville qui accueille autant de compagnies de danse.

La création d'un lieu de programmation censément bicommunautaire, qui favorise l'échange culturel, et qui soit ouvert sur les autres cultures vivantes à Bruxelles, est également à terme envisageable.

De même, la création d'un vrai festival d'été, de dimension internationale, à la mesure de la capitale, est à penser absolument.

Les rapports à la périphérie, qui étouffent actuellement le secteur du spectacle, devront, suivant l'évolution politique et en fonction des outils prévus (RER…) être à long terme reconsidérés, ne serait-ce qu'à travers des initiatives « interrégionales ». Le rôle de l'Europe est à cet égard important. Les rapports avec les autres régions ne trouveront une solution que dans le cadre d'un accord culturel entre Communautés.

L'activation des compétences culturelles de la Cocom serait une solution élégante pour rencontrer à terme le besoin de dialogue intercommunautaire que le secteur souhaite, et serait peut-être le moyen de développer une politique culturelle digne de ce nom à l'échelle de la ville. Dans ce cadre, les politiques communautaires régionales pourraient défendre les intérêts des citoyens de manière moins agressive.

Au niveau communal, la culture devrait faire nommément partie des missions du pouvoir, au-delà des obligations légales très limitées actuellement en vigueur. Le processus de soutien à la culture devrait y gagner en transparence démocratique et en simplicité. Par rapport au cas particulier bruxellois, la création d'une instance chargée de coordonner les activités culturelles des communes, voire d'y insuffler des dynamiques, devrait être étudiée.

Les aides spécifiques accordées au secteur du spectacle pour un travail social, génératrices de pressions et de faux-semblants, devraient être remplacées par la considération au même niveau des projets à vocation sociale et des autres, de manière à ce que les démarches à caractère social soient le résultat d'un choix, et non d'une obligation qui ne dit pas son nom. De la même manière, l'interdisciplinarité devrait pouvoir être pratiquée et soutenue sans ostracisme, mais aussi sans être forcée.

La complémentarité des différents pouvoirs publics compétents sur la Région devrait être renforcée, et faire l'objet d'une concertation entre ceux-ci, afin qu'ils correspondent à la diversité des pratiques. Cette concertation devrait avoir lieu régulièrement.

La rapidité des liquidations de subventions pourrait certainement être améliorée à long terme, de manière à ce que le poids important des emprunts bancaires soit allégé pour les structures subventionnées.

Enfin, la création d'une chaîne de télévision bruxelloise bilingue consacrée exclusivement à la culture doit être envisagée très sérieusement. Idéalement, cette chaîne devrait pouvoir émettre dans toute « l'agglomération morphologique » de la ville, et traiter également des activités se déroulant dans la périphérie.

4. Priorités : vers une nouvelle géographie du spectacle

Ainsi qu'on peut le constater, les besoins sont nombreux et les possibilités d'y répondre variées. Si certaines solutions sont simples, d'autres impliquent réflexion, négociation, et surtout concertation. Plusieurs problèmes peuvent être résolus de manière combinée. D'autres suggestions sembleront à certains relever de l'utopie. Il nous a néanmoins paru important d'indiquer toutes ces pistes apparues à travers l'étude, dans la mesure où elles donnent une idée de l'ampleur du travail à réaliser, et pourraient dans certains cas être saisies individuellement. Néanmoins, certaines priorités apparaissent d'évidence, sur lesquelles les différents acteurs pourraient se concentrer.

Les questions liées aux infrastructures de travail, le soulagement de nombreux problèmes techniques, l'investissement de l'espace public, nous paraissent être les champs d'action privilégiés des pouvoirs locaux et peuvent dès à présent bénéficier d'un investissement accru. La Ville de Bruxelles, par la haute concentration de lieux de spectacles sur son sol, est particulièrement concernée, mais ceci ne doit pas servir de prétexte au désengagement des autres communes, qui peuvent jouer des rôles spécifiques. La présence à Bruxelles-Ville de nombreuses structures flamandes et le travail déjà entamé à cet égard lui confèrent en outre un rôle pilote en matière de dialogue intercommunautaire.

Deux outils existants devraient impérativement être activés pour qu'une véritable politique culturelle à l'échelle de la capitale soit possible. L'accord culturel entre les Communautés et l'activation des compétences culturelles de la Cocom sont des préalables indispensables à une telle politique. Ce n'est qu'une fois ces deux outils valorisés que pourront s'établir des collaborations efficaces sur des projets impliquant les deux Communautés et/ou les deux Commissions communautaires.

La création d'une cellule de coordination culturelle permanente, ayant pour compétences la concertation entre les différents pouvoirs publics, l'amélioration de la communication culturelle dans la région, et servant d'interface entre le secteur et les pouvoirs publics, devrait être ensuite envisagée. En l'absence d'une telle cellule, les volontés de dialogue resteront lettre morte.

La coordination de deux missions importantes pourrait dans les deux années à venir être confiée à cette cellule : la réalisation d'une étude sur les publics du spectacle bruxellois, et l'organisation d'un important évènement lié au spectacle durant l'été. Ces deux projets impliqueraient en effet la consultation et la participation de tous les acteurs présents sur le terrain.

Les importantes questions d'environnement du spectacle au sens large (urbanisme, transports en commun, communication, médias, image interne et externe de la ville) nous paraissent quant à elles devoir remonter au niveau de la Région, où un plan cohérent de politique à cet égard devrait être élaboré et mis en marche d'ici cinq ans.

Bruxelles a toutes les potentialités pour devenir un centre majeur des arts du spectacle, tant pour ses habitants qu'à un niveau international. Pour que ces potentialités se transforment en réalité, il importe de se doter des outils du dialogue, et d'un cadre à la mesure de l'activité bruxelloise. Plus de trente ans après la communautarisation de la culture, et après que Bruxelles/Brussel 2000 ait montré les forces et les failles du système actuel, le temps semble venu de dresser une carte géographique qui corresponde enfin au territoire.

VIII. Bibliographie et documents

1. Études, enquêtes, bilans

- AML, *Annuaire du Spectacle de la Communauté française de Belgique / 1998-1999*, Bruxelles, Archives et Musées de la Littérature, 2000.

- AML, *Annuaire du Spectacle de la Communauté française de Belgique / 1999-2000*, Bruxelles, Archives et Musées de la Littérature, 2000.

- ARC, *Crise du théâtre et théâtre en crise,* ouvrage collectif, Éditions de l'ARC, Éditions Labor, Bruxelles, 2000.

- BAETEN, Els, « Les différentes phases de Bruxelles/Brussel 2000 : fonctionnement et élaboration de la programmation », in *Rapport final, Tome 2 : Fonctionnement, Communication et sponsoring* / « De werking en de grote inhoudelijke lijnen in de verschillende fasen van het projet », *Eindrapport, deel 2, werking, communicatie en sponsoring* Bruxelles/Brussel 2000, mars/maart 2001.

- BAETEN, Els, TINDEMANS, Klaas, *Monstertje Brussel. Een theaterbeleid in de hoofdstad*. Bruxelles, Vlaams Theater Instituut, 1999.

- BEURSSCHOUWBURG et LAPIOWER, Alain, *Nouvelles formes d'art urbain,* étude préparatoire pour Bruxelles 2000, janvier 1997.

- BOGEN, Michel, et COLLARD, Isabelle*, Situation du théâtre francophone en Région bruxelloise,* Théâtre Le Public, 1996.

- BRUXELLES-CAPITALE, Mini-Bru, *Aperçu statistique de la Région de Bruxelles-Capitale*, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, http://www.bruxelles.irisnet.be.

- COCOM, *Rapport sur l'état de la pauvreté dans la Région de Bruxelles-Capitale*, Commission communautaire commune de la Région de Bruxelles-Capitale, Observatoire de la Santé, septembre 2000.

- CID, *J'y cours*, 1999, 2000, 2001.

- CID, *Le Souffleur*, 2002.

- CONTREDANSE, *NDD info*, 1999, 2000, 2001.

- CORIJN, Erik, DE LANNOY, Walter, DE PAUW, Wim, *Crossing Brussels. De kwaliteit van het verschil*. Bruxelles, 2000, VUBPress.

- DE PAUW, Wim, *Het cultuurbeleid in Brussel tegen de achtergrond van de taalproblematiek* (Mémoire), VUB, 1996-97.

- DE PAUW, Wim, « Evolutie van het Vlaamse theaterbeleid in Brussel (1965-1997) », in Els Witte en An Mares (dir.). *Twintig jaar onderzoek over Brussel*. Bruxelles, VUBPress, 1998.

- DE WASSEIGE, Alain*, Communauté Bruxelles-Wallonie. Quelles politiques culturelles ?*, Gerpinnes, Quorum, 2000.

- DEWISPELAERE, Philippe, BAETEN, Els, *Kunst- en cultuurcommunicatie in Brussel. Voorstellen voor een overkoepelende strategie*. Bruxelles, Vlaams Theater Instituut, 1997.

- DEWISPELAERE, Philippe, *Onderzoek naar een gezamenlijke strategie voor kunst- en cultuurcommunicatie in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest*. Mémoire, VUB, 1997.

- DIEZ, Claire, *Le théâtre et la danse, côté francophone,* étude préparatoire pour Bruxelles 2000, janvier 1997.

- EGJT, *Enquête des États Généraux d'un Jeune Théâtre par rapport aux huit propositions de Michel Bogen, Or not,* n°1, avril 1997.

- EGJT, *Enquête sur la production*, *Or not,* n°8, mai 1999.

- FAITS ET GESTES, *Les résultats financiers des théâtres, évolution 83-2000*, Ministère de la Communauté française, 2001.

- INS, *Population et ménages, population totale et belge au 1.1.2001*, Ministère des Affaires économiques, 2001.

- INS, *La Pauvreté subjective chez les ménages belges*, Institut national de statistique, 1999.

- JAUMAIN, Michel, et DECLERCK, Jean-Claude, *Le théâtre pour publics adultes en Communauté française (Données socio-économiques 1984-1989)*, Bruxelles, CIRECC,1989.

- JAUMAIN, Michel, *La régulation publique des arts de la scène 1980-1997*, CRISP, 1997.

- LAERMANS, Rudi, *Het Cultureel Regiem*, Tielt, Lannoo/ Vlaamse Gemeenschap, 2002.

- LEYSEN, Frie et MINNE, Guido, *Analyse van de theater- en danssituatie in Brussel, Pleidooi voor een internationaal Kunstenfestival*, Brussel, kfda,1992.

- MINNE, Guido (dir.), *Memorandum. Een visie op Brussel Theaterstad*. Bruxelles, Vlaams Theater Instituut, Janvier 1992.

- MINNE, Guido, Bruxelles/Brussel 2000, *Rapport final, tome 1*, ch. II, X : « Danse » / *Eindrapport deel I*, « Dans », Bruxelles/ Brussel 2000, mars/maart 2001.

- MINNE, Guido, Bruxelles/Brussel 2000, *Rapport final, tome 1*, ch. II, XI : « Nouveau cirque » / *Eindrapport deel I*, « Nieuw circus », Bruxelles/Brussel 2000, Mars/Maart 2001.

- MOENS, Walter, *Onderzoek naar de huidige context voor en de behoefte aan een internationaal kunstenfestival in Brussel. Studie van de filosofie, ambities, inhoud en praktische realisatie van het festival – deel 1 : het kunstleven in het Brussels hoofdstedelijk gewest, een overzicht*, Brussel, kfda, 1992.

- NAYER, André, PARENT, Xavier et VAN LANGENDONCK, Jef, *Étude ayant pour objet une analyse de l'importance de l'activité artistique dans l'économie belge et les possibilités de l'augmenter par une réforme du statut social et fiscal des artistes*, Rapport final adressé à l'État belge, représenté par le Ministre de l'Économie et de la Recherche scientifique, avril 2000.

- OLAERTS, Ann*, Analyse des arts scéniques à Bruxelles : changement de cap vers les années 90,* étude préparatoire pour Bruxelles 2000, janvier 1997.

- OPSOMER, Geert (dir.), *City of Cultures,* Bruxelles, Vlaams Theater Instituut, 1994.

- ORBEM, nombre de demandeurs d'emploi inoccupés inscrits au 31.07.2002.

- RANGONI, Serge, VREUX, Benoît, *Pour l'étude et la préfiguration d'un centre des arts scéniques*, synthèse de l'étude, PEPCAS-JC, Centre des Arts Scéniques, 1998.

- THIEFFRY, Iseut, *Guide de la danse en Communauté française de Belgique*, I. L'Enseignement, Bruxelles, Contredanse, 1999.

- THIRION, Vincent, *Enquête auprès des compagnies de danse bénéficiant d'un contrat-programme*, Cabinet du Ministre Charles Picqué, 1999.

- VAN EEGHEM, Bernard, BAETEN, Els, *Studie van de cultuurpromotie in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest* (à la demande du ministre Hugo Weckx), Bruxelles, Vlaams Theater Instituut, 1991.

- VERSTRAETEN, Fabienne, Bruxelles/Brussel 2000, *Rapport final, tome 1*, ch. II, IX : « Théâtre » / *Eindrapport deel I*, de programmatie, « Theater »Bruxelles/Brussel 2000, mars/maart 2001.

- WEYTS, Kathleen, et collaborateurs, Communication culturelle à Bruxelles asbl, *La communication culturelle dans la région de Bruxelles-Capitale*, étude commanditée par la Vlaams Gemeenschapscommissie, août 2001.

2. Documents officiels et déclarations de politique culturelle

Gouvernement fédéral, Ministère des Affaires Sociales

- Communiqué de presse de Frank Vandenbrouck, Laurette Onckelinx, Rik Daems, le 20 mars 2002 : statut social des artistes, http://vandenbrouck.fgov.be/zframe11.htm.

- Note à l'administration des Affaires sociales, http://pensions.fgov.be/zbijlage020320kunstenaars.

Communauté française de Belgique

- Achat de biens mis à la disposition d'organismes culturels, budget équipement, 2001.

- Bilan du théâtre action en Communauté française de Belgique 2000, service théâtre, 2001.

- Budget général 2002 de la Communauté française, www.cfwb.be/budget2002/pg0012.html.

- Cirque, Arts forains et de la Rue, consommation budgétaire, années 2000 et 2001.

- Commission consultative d'aide aux projets théâtraux, mode d'emploi, programme 2002-2003, service théâtre.

- Comparatif recettes propres/produits des compagnies de danse contrat-programmées, service de la danse, 2002.

- Création de spectacles musicaux et création musicale dans le théâtre et la danse, budget 1999-2001, secteur des musiques non classiques.

- Décret relatif au théâtre pour l'enfance et la jeunesse du 13 juillet 1994.

- Dotation de la Loterie Nationale, service théâtre, 2001.

- *Avant-projet de décret cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des arts de la scène*, cabinet du ministre Richard Miller, 2001 et 2002.

- *Avant-projet de décret cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des arts de la scène*, communiqué de presse de Richard Miller du 20 juin 2002.

- Conférence de presse de Richard Miller du 17 octobre 2001.

- *Arts de la Scène*, conférence de presse de Charles Picqué du 23 octobre 1996.

- Service de la Promotion des Lettres de la Communauté française, bilans 1999, 2000, 2001.

- Subventions à la danse 1999, 200, 2001, service de la danse.

- Subventions ordinaires et de prestige de la Loterie Nationale 1993-2001, service théâtre.

- Subventions secteur théâtre, Bruxelles-Capitale, exercices 1999, 2000, 2001, service théâtre.

Commission communautaire française

- Les trois règlements de la Commission communautaire française, service de la culture, secteur théâtre, 2002.

- Subventions danse, théâtre et musique, 1999-2001, service de la culture, secteur théâtre.

Vlaamse Gemeenschap

- Nieuwsbrief, Muziek, Letteren en Podiumkunsten, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.

- Podiumkunsten in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, subsides accordés par la Communauté flamande,1999-2001.

Vlaamse Gemeenschapscommissie

- Beleidsplan 2003 - 2005 : Hoofdstedelijke Openbare Bibliotheek.

- Beleidsplan 2003 - 2005 : Streekgericht Bibliotheekbeleid.

- Beleidsplan Cultuurcentrum - Brussel 2003 - 2005 van de Vlaamse Gemeeenschapscommissie.

- Beleidsplan Cultuur 2003 - 2005 van de Vlaamse Gemeenschapscommissie.

- Subsidies voor podiumkunsten – Overzicht 1999-2001.

Ville de Bruxelles

- Budget culture 1994-2001, département culture.

- « Culture urbaine et puissance publique », cabinet d'Henri Simons, 2002.

Commune de Schaerbeek

- Subsides alloués en 1999, 200, 2001, cabinet de l'Échevin de la Culture et du Tourisme

3. Analyses, essais, débats retranscrits

- ALBEA, Rodrigo, « Tour d'horizon des jeunes chorégraphes », *in Scènes,* n° 8, Bruxelles, La Bellone, juin 2002.

- BONTÉ, Patrick, « L'insolite et l'intempestif »/« Het vreemde en het ontijdige » *in Balcon/Balkon*, n°2, septembre/september 1998, Bruxelles, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.

- CARASSO, Jean-Gabriel, « Médiateurs en chaîne », *in La Médiation théâtrale*, Lansman éditeur, 1998.

- OR NOT, n°2, *Les jeunes du théâtre.*

- EGJT, « L'analyse des EGJT » *in Or not*, n°3, *Jeune théâtre : d'hier à aujourd'hui,* Bruxelles, décembre 1997.

- EGJT, « L'analyse et les propositions des EGJT » *in Or not*, n°4, *décret sur les arts de la scène,* Bruxelles, avril 1998.

- ETCETERA, Dossier Stad en Theater, in *Etcetera*, nr. 25, Bruxelles, 1989.

- DUQUÉ, Régis, « Devenir comédien, mode d'emploi ? » *in Scènes,* n° 6, Bruxelles, La Bellone, juin 2001.

- GEORIS, Stéphane, « Et Alors ? Comment va le théâtre de rue ? » *in Gazette des chemins de Terre*, Herve, août 1999.

- LAERMANS, Rudi, « L'insoutenable professionnalisme du théâtre : récit sociologique », *in Changer de vitesse, Réflexions et reportages sur les arts du spectacle contemporain*, Amsterdam, Theater Instituut Nederland, 1998.

- LAERMANS, Rudi, « De kunstenaar, de stad en Brussel », in *Etcetera*, 19, nr. 77, p. 4-8, Bruxelles, 2001.

- LEWKOWICZ, Linda, « Bulles à rêver avec un R comme rue », compte rendu du débat sur les arts forains organisé à la Bellone en mai 1999, inédit.

- MENET, Béatrice, « État de la danse en Communauté française. Un diagnostic délicat » / « Hedendaagse dans in de Franse Gemeenschap», *in Balcon/Balkon*, n°2, septembre/september 1998, Bruxelles, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.

- FRICHE, Michèle, « À bras ouverts, vingt ans d'opéra (1) : de Bruxelles à Liège » / « Met open armen, de staat van de opera (1) van Brussel tot Luik », *in Balcon/Balkon*, n°2, septembre/september 1998, Bruxelles, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.

- HEYNDERICKX, François, « Critique de la scène et saine critique », *in Scènes,* n°2, Bruxelles, La Bellone, juin 1999.

- IRELAND, John, « Je hais le public (et les acteurs aussi), réflexions sur le théâtre récent d'Armand Gatti », *in La Médiation théâtrale*, Lansman éditeur, 1998.

- INGBERG, Henry, entretien, *in Or not,* n° 4, Bruxelles, EGJT, septembre 1998.

- MACHIELS, Christian, « Faire société », *in Scènes,* n° 8, Bruxelles, La Bellone, 2002.

- MOENS, Stephan, « Peut-être devons-nous tout simplement être satisfaits », l'opéra de l'après-Mortier (2) / « Misschien moeten we gewoon tevreden zijn. Opera in het post-Mortier-tijdperk (2) «, *in Balcon/Balkon*, n°2, septembre/september 1998, Bruxelles, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.

- PICKELS, Antoine, « Pas et faux pas de la critique de danse » *in Scènes,* n° 4, Bruxelles, La Bellone, juin 2000.

- PICKELS, Antoine, « Du public et de la critique » *in Scènes,* n° 5, Bruxelles, La Bellone, décembre 2000.

- PICKELS, Antoine, « De la technique à l'esthétique », *in Scènes,* n° 5, Bruxelles, La Bellone, décembre 2000.

- PICKELS, Antoine, « Entre audace et convention, le dilemme des jeunes créateurs « *in Scènes,* n° 8, Bruxelles, La Bellone, juin 2002.

- RAC (Réunion des Auteurs Chorégraphes), *Propositions pour un paysage chorégraphique en Communauté française,* mars 1998.

- RIPOLL, Philippe, « Exercices de médi(t)ation », *in La Médiation théâtrale*, Lansman éditeur, 1998.

- SIMON, Catherine, « La Fédération : rêve avorté ou naissance annoncée ? Le théâtre Jeune public en Communauté française » / « De Federatie : verloren droom of nakende geboorte ? » , *in Balcon/Balkon*, n° 2, septembre/september 1998, Bruxelles, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.

- THOROGOOD, Marika, « The Brussels theatre shows up the linguistic divide in the capital and the way artists are crossing it », in *International Arts Manager*, nr. 10, p. XIII-XIV, Londres, 1998.

- T'JONCK, Pieter, « Als het centrum leeggelopen is », in *Etcetera*, nr. 56-57, Bruxelles, 1996.

- VAN LOO, Michel, « Plus qu'un simple divertissement. Historique du Théâtre Jeune public en Communauté française » / « Meer dan louter verstrooiing «, *in Balcon/Balkon*, n° 2, septembre/september 1998, Bruxelles, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.

- VREUX, Benoît, « Fragments et fractures. États du théâtre en Communauté française 1980-1990 » / « Brokstukken en breuken «, *in Balcon/Balkon*, n°1, août/augustus 1996, Bruxelles, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1996.

- WELDMAN, Sabrina, « Jupe en béton et dessous culturels, Bruxelles à double vitesse » / « Een jurk van beton en een culturele onderrok «, *in Balcon/Balkon*, n° 2, septembre/september 1998, Bruxelles, La Bellone/Vlaams Theater Instituut, 1998.

4. Suggestions jointes aux questionnaires

1. Pour que les arts de la scène existent vraiment comme une référence positive, il faut repenser la manière de présenter et de mettre en valeur les artistes : il est symptomatique de constater que sur les affiches de théâtre ne figure plus un seul nom d'artiste ou d'acteur... Il est temps de donner une dynamique au milieu artistique diamétralement opposée à la conception soixante-huitarde « bien pensante » qui a gangrené tout le système de valeurs.

2. Questionnaire bien trop long !

3. Plus d'attention pour :
Projets de petite envergure
Projets urbains sociaux artistiques : leur donner un soutien structurel
Délocalisation

4. Plus de transparence dans les commissions d'aide aux projets !
Octrois des subsides téléphonés !

5. Il faudrait une politique culturelle qui s'appuie d'une part sur ce type de questionnaire et d'autre part sur une consultation des consommateurs de culture et enfin sur une volonté politique claire et forte.

6. Une question fondamentale est à se poser quant à l'image de la culture belge à l'étranger. À l'étranger, la Belgique en matière culturelle, c'est la Flandre. Il semblerait que les décideurs néerlandophones aient compris que l'identité passe beaucoup par la culture...

7. Que les pouvoirs communaux aident les théâtres qui ne disposent pas de lieux pour mettre à leur disposition des bureaux, des ateliers, des garages sûrs, des lieux de répétitions...

8. Moins d'études, de formulaires, de statistiques, de débats, de dossiers et plus d'actions, de jeu, de théâtre, de moyens pour les artistes créateurs. Merci.

9. Remplacer le ticket repas par le ticket spectacle
Gagner la finale
Ouvrir des coffee shop dans tous les théâtres
Attendre
Voir Naples

10. Cela ne coûterait pas grand-chose d'ouvrir les espaces institutionnels pendant leur moment de passage à vide aux jeunes compagnies qui n'attendent que ça : montrer leur travail.Toutes les salles devraient être occupées.
Ouvrir les esprits aux nouvelles propositions artistiques.
Penser Performance, Action, Contact dans des lieux non théâtraux ou hors salle de spectacle.
Prendre exemple sur ce qui se passe super bien en Europe, en Belgique. Par ex. : la danse contemporaine, l'art contemporain, le cirque et art de la rue, le théâtre flamand et musical.
Osez, osez.
Obliger chaque institution subventionnée à parrainer, épauler, inviter les jeunes groupes, metteurs en scène, individus à mettre un peu de désordre dans leurs murs, hors de leurs murs.

11. Créer une société de gestion des fichiers « clients de la Culture » sur le modèle qui a fait le succès du Théâtre Le Public.

12. Il faudrait développer et soutenir les initiatives locales organisées par les structures théâtrales. (Ateliers Enfant-Adultes, Rencontres théâtres/Quartiers, Animations autour des structures)
Il faudrait cesser d'aménager des lieux qui ne sont pas destinés au spectacle en lieux de représentation et construire de vraies salles de spectacle, afin de pouvoir travailler dans des lieux sans danger, équipés et pratiques.

13. Considération et valorisation du travail des jeunes artistes.

14. Laissez faire et intervenez moins.

15. De nombreux théâtres existent. Ils s'engagent souvent dans des programmations juste pour leur public. Je ne crois pas aux « vitrines » L'Art doit rester vivant. Mais il faut financer ce qui existe déjà. Pour que d'autres puissent en jouir.

16. Continuer à soutenir et mettre en place de manière structurelle l'enseignement des arts du cirque aux différents niveaux de formation (académie, enseignement artistique supérieur). Le niveau des artistes belges en sera valorisé : meilleure formation de base, meilleure qualité des artistes.

17. Ouvrir le théâtre institutionnel à tous les comédiens quelle que soit leur formation. Mettre fin au « racisme » envers les comédiens issus d'écoles non reconnues ou autodidactes.

18. Oui, très certainement, mais ce questionnaire est déjà bien complexe comme ça... Stabiliser des structures qui existent, qui ont fait leurs preuves et qui, par manque de moyens décents et récurrents risquent de s'essouffler, de s'épuiser et de ne pas pouvoir aller jusqu'au bout de leur travail...

19. Statut d'artistes à développer tant au niveau du spectacle que de la musique et surtout des arts plastiques !

20. Il faudrait soutenir non les projets ponctuellement mais les démarches artistiques qui se dessinent en filigrane derrière les productions. S'écarter définitivement de la notion de produit (efficacité, rendement, séduction facile...).

21. Anecdote : nous sommes occupés à répéter un spectacle. Bruxellois, nous avons cherché un lieu de répétition. Nous avons loué la belle salle de la Bellone, mais une fois l'argent disponible épuisé, nous avons à nouveau cherché... écoles, centres culturels, théâtre... partout trop cher... refus... Nous avons trouvé !! Une discothèque libre en journée prêtées gracieusement par un patron philanthrope... « Coup de feu sur Broadway » ?? Pour un spectacle pour enfants. Amusant, non ?
Idées :
- un agenda qui mélange kiosque, MAD... clair pour le grand public sans sombrer dans le commercial...
- la télé RTBF-RTL... doit parler de nos artistes !

22. Parkings gratuits
Éclairages nocturnes
Transports en commun nocturnes
Taxis/culture

23.
- Banque de données (fichiers lieux, presse... genre Souffleur « à jour »...) mais qui est accessible en real time par les compagnies ou acteurs de la culture en Belgique (autant en France, que Hollande, Allemagne ou Grande-Bretagne).
- Beaucoup d'effort sont identiques et j'ai l'impression que tout le monde recommence chaque fois à zéro pour un nouveau projet...
- Le côté pragmatique (administratif + organisation (lieux, répétition/spectacle)) n'est pas assez soutenu par les pouvoirs publics.
- Prise en compte des différentes cultures de Bruxelles, ville de grands métissages pas que franco-flamand.
- Promotion du théâtre (la culture) comme lieu de débouchés de différents métiers.
- Tout le monde va à l'école : l'éveil culturel doit y trouver une vraie place.

24. Soutenir vraiment la création théâtrale en tant qu'activité indispensable à la vie d'une cité, même si les « résultats » ne sont pas bons (fréquentation des salles...). Envisager le théâtre sur un long terme. Se requestionner sur sa place dans la cité.

25. Stimuler les entreprises communes dans l'esprit de :
Ouverture Bruxelles 2000
La Zinneke Parade
De Zomer van Antwerpen
Les Gentse feesten
Theater op de markt (Limbourg)
Brussel 2000 Toast !
Recyclart (festival)

26. En tant qu'élément du centre d'information, la presse doit être incitée à annoncer des productions dans d'autres langues. Donc aussi porter attention aux productions néerlandophones ou anglophones dans la presse francophone et vice versa.

27. En ce qui concerne les écoles : faire plus de place à la culture dans le programme.

28.
1. Les gouvernements de nos Communautés et plus particulièrement celui de Wallonie-Bruxelles (mais nous connaissons le peu de moyens de la Communauté !!) devraient prendre en compte le rôle de la culture en faveur de la démocratie — le budget alloué à la culture devrait dépasser le 1% du PIB !!
2. Les conseillers ministériels et les ministres de la Culture (3 !) devraient mieux connaître le terrain car le milieu artistique est difficile à cerner et les familles sont nombreuses et souvent hélas peu ouvertes sur les autres et souvent n'employant pas bien leurs subsides.
3. Le secteur culturel a des retombées directes sur le secteur économique (tourisme, hôtellerie, restos, taxis, etc.) les politiques régionales devraient en tenir compte.
4. Plus de transparence dans la gestion des lieux culturels !!

29. Une vraie politique culturelle assumée pleinement par un cabinet et son ministre.

30. Plus de débat svp ! Des actes,
Que l'argent de la culture aille à la culture ! Assez des structures bidons aux emplois fictifs, assez des théâtreux qui vaccinent les jeunes contre le théâtre, assez des « scolaires » qui trompent les autorités sur les remplissages des salles,
De véritables outils culturels pour la « capitale de l'Europe »,
Des autorités qui auraient des compétences, svp !

31. « Il faudrait » davantage de petits lieux (100/150 places), cafés-théâtres, cabarets, salons, clubs... pour les petites formes, convivialité, humour, poésie, marionnette, chansons, lectures, musique de chambre, intimisme, calme, raffinement, all that jazz.

32. Il faudrait soutenir le développement d'un réseau d'acteurs culturels et artistiques bruxellois flamands et francophones pour donner une voix plus importante au secteur bruxellois et à sa spécificité dans les discussions communautaires respectives.
La réglementation et la distribution des subsides au niveau de la Ville, de la Région et de la Cocof ne sont pas claires, ni transparentes.
Au niveau de la Ville, le budget culturel est largement insuffisant !

33. Il faudrait un lieu spécifique pour le centre dramatique jeune public de Bruxelles.

34. Dégager les moyens budgétaires suffisants à la Cocof, et qui permettraient d'enfin assurer la politique culturelle actuelle. Quand cela sera fait, on pourra peut-être parler de l'avenir.

35. Plus investir dans l'enseignement
continuer à se dévouer pour les immigrés
visiter nos théâtres respectifs
plus de concertation artistique réciproque
surtout investir dans les idées, plutôt que dans les (infra) structures
cultiver l'hétérogénéité
se dépasser par la collaboration
participer au lieu de consommer
des projets multilingues entre gens de la même opinion
se tenir au courant de l'actualité et du contexte social.

36. Décommunautariser le financement à la création artistique par les pouvoirs publics et le soutien structurel à des organisations ayant des activités artistiques à Bruxelles.

37.
- Plutôt 20 nouveaux lieux de 100 places chacun que 2 nouveaux lieux pour 1000 spectateurs.
- De l'attention pour les transports en commun : des horaires adaptés aux représentations.
- Créer des possibilités de parking.
- Des « Cultuurwaardebon » pour les deux Communautés.

38. Contribuer à l'information et sensibilisation du public sur les arts du spectacle d'autres pays, indépendamment des courants de mode en fonction principalement des artistes résidents à Bruxelles. Après tout, ici prévaudrait la culture Zinneke.

39. Absolument lancer le débat sur une structuration moins cloisonnée des institutions et pouvoirs publics subsidiants au niveau des arts de la scène.

40. En dehors d'un espace et de possibilités pour jouer, il faut également avoir une réflexion sur d'éventuelles structures pour accompagner les jeunes chorégraphes dans la production, la distribution et la promotion. Ces structures doivent être financées pour qu'elles ne soient pas uniquement dépendantes des subventions aux projets de ces chorégraphes débutants.

41. Le contexte culturel bruxellois demande un superviseur culturel pour la Ville de Bruxelles et les 19 communes. Comme exemples, nous pouvons nous référer à Eric Antonis à Anvers et Rouveroij à Gand.

5. Procès-verbaux des tables rondes

Table ronde 1 (17/09/02)
Servir la création (Aides aux artistes)

Présents : Olga De Soto (chorégraphe), Michèle Braconnier (Théâtre de l'L), Chris Verdonck, artiste pluridisciplinaire (Fyke), François Vaneeckaute, metteur en scène (La Barca), Marianne Cosserat (Les Bains : : Connective), Myriam Van Roosbroeck (Théâtre National), Michèle-Anne Demey (chorégraphe).
Excusés : Michel Boermans (FAS), et Michel Van Slijpe (Théâtre de la Balsamine).

A) Quels besoins techniques ?

§1. Olga De Soto explique qu'en tant que créatrice en résidence à la Raffinerie, elle a rencontré des lacunes au niveau technique quant au matériel disponible et aux possibilités offertes. À Bruxelles il y a un certain nombre de lieux où l'on peut travailler, mais ils sont peu ou mal équipés, et cela fait qu'on ne peut procéder à des essais ou à de la recherche. Le temps attribué au travail avec la lumière et le son est beaucoup moindre que le temps attribué au travail chorégraphique.

§2. Michèle Braconnier renchérit, en expliquant que l'espace n'est généralement pas adapté, dépourvu de confort, et avec des contraintes horaires rendant les choses difficiles. Le parc de matériel de la Communauté française est très limitatif, et le centre de prêt gratuit se trouvant à Nannines, près de Namur, la location d'une camionnette pour aller le chercher est presque aussi élevée qu'une location de matériel, qui serait de plus en bon état.

§3. François Vaneeckaute trouve que, du côté flamand, il n'y a pas de véritable problème de matériel ; le Vlaams Centrum voor Amateurkunsten prête facilement et est bien équipé. De plus, la Vlaamse Gemeenschapscommissie possède du matériel. Trouver un lieu lui semble plus difficile.

§4. Pour Chris Verdonck, du côté flamand il y a des infrastructures, et quand on veut trouver, on trouve. Pour lui, le problème serait plutôt de rencontrer des créateurs francophones, il n'y a pas de lieu où les deux Communautés se retrouvent, à part le centre d'arts Nadine qui est ouvert sur les deux Communautés.

§5. Marianne Cosserat explique que les Bains : : Connective recoivent un soutien de la Vlaamse Gemeenschapscommissie au niveau de l'équipement en son et en lumière, mais ne reçoivent aucune aide infrastructurelle, c'est-à-dire au niveau de l'aménagement du bâtiment. C'est pour cela que les locaux ne sont presque pas chauffés. Les lieux sont utilisés par des créateurs des différentes Communautés. Il n'y a pas de critères, sauf une demande d'un investissement dans le projet global. Le multidisciplinaire est la caractéristique des Bains, qui ne reçoit aucun soutien de la commune de Forest, qui ne comprend pas bien de quoi il s'agit.

§6. Olga De Soto insiste sur la nécessité pour les créateurs de pouvoir faire des essais, et sur le fait qu'il n'est pas possible de programmer deux mois à l'avance ce que l'on éprouvera le besoin d'essayer. À Nadine, autrefois Plateau, une telle souplesse existe.

§7. Michèle Braconnier explique que l'L, pour tenir dans les limites de son budget, ne loue pas de matériel, mais profite d'une belle solidarité entre théâtres.

§8. François aimerait qu'il existe quelques lieux bien équipés, où il serait possible de travailler sans être sous la tutelle d'un théâtre. Il serait possible d'y travailler quelques mois par an et puis, il faudrait céder la place à une autre équipe. On pourrait y organiser des try-outs, pour des programmateurs par exemple.

§9. Marianne Cosserat trouve importante la démarche des Bains, qui consiste à travailler sur le processus, ce qui conduit à ce qu'il n'y ait pas de limite de temps ; chacun a sa clef et vient quand il veut. Le lieu ne présente par ailleurs pas de show-case. Ce qui serait bien ce serait de pouvoir disposer d'un régisseur technique, d'avoir l'argent nécessaire au salaire de quelqu'un qui aurait cette fonction.

B) Quels besoins administratifs ?

§10. Marianne Cosserat estime qu'il est très difficile d'obtenir des réponses à toutes les questions administratives. Pour sa part, cela lui a pris une année pour comprendre comment les choses fonctionnent à Bruxelles. Ce qui manque, c'est un vade-mecum sur comment fonctionne le statut de l'artiste, la TVA, les droits d'auteur, etc., etc. Pourquoi n'y aurait-il pas des journées de formation sur, par exemple, la TVA, pour les organisations culturelles ?

§11. François Vaneeckaute signale qu'il y a par exemple une asbl pour les asbl, mais croit aussi que c'est quand on en a le plus besoin qu'on ignore son existence, et qu'il en va de même pour tous les organismes d'aide. Il souhaiterait qu'existe un lieu où l'on pourrait poser des questions d'ordre juridique ou administratif.

§12. Pour Michèle Braconnier, l'administratif couvre deux volets : l'un consiste en tout ce qui concerne les engagements et ce qui tourne autour, et l'autre consiste par exemple à trouver une salle, à trouver un financement, à savoir comment contacter la presse, trouver un fichier, etc. Ce sont deux univers. L'L propose un secrétariat social pour ce qui se rapporte au premier volet. Pour le deuxième volet, il faudrait quelqu'un qui mâche la matière, les gens ne peuvent pas tout connaître. De plus, il y a un problème de formation des administrateurs.

§13. Olga De Soto pense qu'il est urgent de créer un centre administratif, pour éviter que les créateurs ne soient submergés par ce type de problèmes, alors qu'il sont en phase de création, ce qui les fait dévier de leur objectif, et leur travail s'en ressent.

§14. Marianne Cosserat trouve qu'il y a un manque de transparence et de dialogue du côté francophone, où il faut être dans le circuit pour savoir que les choses existent. On devrait, estime-t-elle, partir des besoins de l'artiste pour créer, et arrêter de se diviser.

§15. Olga De Soto revient sur la question de la formation des administrateurs, et explique qu'en France, il y a des écoles pour les administrateurs de compagnies.

§16. Marianne Cosserat rappelle que cela existe en Flandre.

§17. Michèle-Anne Demey a le sentiment que le projet artistique n'est pas considéré par les administrations culturelles, en particulier dans les contrats-programmes, alors que s'y trouvent énormément de questions administratives auquelles il n'est pas simple de répondre. Rien n'est stable, ni clair, alors les structures tentent de contourner, de trouver des combines, et restent dans l'underground puisqu'il n'y a pas de statut d'artiste proprement dit.

§18. Myriam van Roosbroeck intervient pour signaler que le nouveau décret des arts de la scène de la Communauté française risque d'intensifier cette complexité administrative. Elle pense aussi que les plus touchés par l'augmentation des procédures administratives seront les compagnies de petite et moyenne

dimension qui ne disposent pas de personnel administratif en conséquence.

C) Quel argent, sous quelle forme ?

§19. Marianne Cosserat souhaiterait que la commune de Forest octroie une aide structurelle pour le bâtiment, afin que les lieux soient beaux, et une aide au niveau de l'accueil par des facilités de parking. Cela est tout bénéfice pour la commune, car cela l'ouvre sur l'extérieur, mais on a l'impression qu'il y a une peur devant les initiatives récentes, l'aide va plus facilement aux grosses structures.

§20. François Vaneeckaute souligne le danger qui existe, quand on reçoit de plus grosses sommes d'argent, de devoir suivre certaines règles de l'administration, d'entrer dans un mécanisme qui finalement empêche de travailler convenablement. À partir du moment où l'on reçoit de l'argent de la Communauté, on est presque obligé de raisonner comme une entreprise : cet argent doit rapporter d'une manière ou d'une autre. Mais sans argent on ne peut pas travailler, régulièrement le Vlaams Theater Instituut sort une revue qui rappelle les dates de remise de projets. Les portes sont là, ce qu'il faut c'est savoir où frapper. Selon lui, ce n'est pas la quantité d'argent qui est la plus importante, mais la façon de gérer ce que l'on reçoit. L'important, c'est de réaliser ce que l'on désire.

§21. Michèle Braconnier insiste sur le fait que l'argent dont ont le plus besoin les créateurs doit être frais et rapide. Il serait intéressant selon elle de savoir combien l'ensemble des théâtres paient en intérêt bancaires à cause des délais imposés par la Communauté française. Elle rappelle qu'il n'y a pas beaucoup de portes où frapper à part la Communauté. Il serait utile qu'une loi permettant la déductibilité fiscale soit votée afin d'encourager le mécénat.

§22. Marianne Cosserat explique qu'en France, il y a des financements croisés, alors qu'en Belgique les financements sont exclusifs. En France, tous les partenaires sont autour de la table et on voit comment aller dans le même sens. En Belgique, on est soit francophone, soit néerlandophone, il est très difficile d'être les deux. De plus, l'artiste se fourvoie facilement, en croyant qu'il est obligé d'aborder des thèmes sociaux en contre-partie de l'argent reçu. Selon elle, le fait même d'admettre que l'on doit justifier l'argent reçu met l'artiste en position de quémandeur, et même à la rigueur de mendiant.

§23. Myriam van Roosbroeck pense qu'à l'inverse du secteur des arts plastiques et d'une manière générale de tout ce qui concerne le patrimoine, fort prisé par les sponsors, c'est un leurre de penser à un soutien privé important dans le domaine des arts vivants, étant donné l'absence de réelle tradition de mécénat dans ce secteur dont l'activité est vouée, il est vrai, à l'éphémère. Ce qui est le plus pratiqué est la vente de salles à des sponsors privés qui invitent leurs clients.

§24. Chris Verdonck explique qu'à City Min(e)d, ils essaient d'être « BRUXXXels ». Le pouvoir communal est selon lui le seul qui peut soutenir financièrement un projet sans qu'il faille afficher un lion ou un coq. Le soutien communal peut donner une dynamique très positive dans la ville, comme celle du cinéma Nova, qui ne veut d'argent d'aucune Communauté mais de Bruxelles, parce que c'est un projet bruxellois. Du côté flamand, il y a plus d'aide au niveau des projets culturels, c'est lié à une stratégie à long terme, mais quand on ne veut pas jouer ce jeu, c'est difficile. City Min(e)d essaye également de travailler sur une identité bruxelloise. Il cite à nouveau l'exemple de Nadine, où l'on peut avoir les moyens de travailler sans que l'on vous demande quelle langue vous parlez, ce qui est lié au fait qu'il s'agit souvent de travail multimédia et sur le Net.

D) Comment faciliter la communication intercommunautaire ?

§24. Marianne Cosserat pense qu'il ne faut pas avoir à s'excuser de parler sa langue plutôt que celle de son interlocuteur. Il importe à son avis de différencier la langue administrative de la langue de la création, et de trouver un langage commun. On pourrait imaginer des structures d'aide favorisant la communication. Au niveau de la communication avec le public, il faudrait que les francophones fassent l'effort de traduire leurs fascicules, ce qui se fait sur Bruxelles au niveau néerlandophone. Ce serait bien que les structures des deux Communautés se connaissent, afin qu'il y ait moyen de faire les choses légalement, professionnellement. Rendre les choses visibles permet selon elle d'éviter la création de chapelles.

§25. François Vaneeckaute considère Bruxelles comme un grand problème, et constate qu'il n'y a pas de projet bruxellois à part la Zinneke Parade. Il serait intéressant que se crée un centre culturel pour les deux Communautés, dans l'idée de créer une « façade bruxelloise ». Mais il ne faut pas sous-estimer la différence dans les traditions théâtrales, ainsi que dans les programmations. Si les jeunes Flamands vont dans les théâtres francophones avec l'école, il y a à son avis très peu de francophones dans les théâtres flamands.

§26. Olga De Soto trouve bonne l'idée de la création d'un centre bicommunautaire, mais relève que les gens se rencontrent aussi après les spectacles, dans la vie, au quotidien. Il lui semble qu'au niveau de la communication, il y a un énorme travail à faire tant au niveau francophone que nérlandophone. Selon son expérience, les francophones vont plus facilement dans les structures flamandes que le contraire, y compris pour les représentations de danse.

§27. Myriam van Roosbroeck pense que le monde politique entretient au niveau culturel la séparation entre francophones et néerlandophones car il y a dans ce domaine une forte pression. Les créateurs bruxellois sont disposés à travailler ensemble mais ce n'est pas toujours bien vu. Par ailleurs elle estime que Bruxelles a été délaissée par le monde politique francophone car l'enjeu culturel s'est clairement déplacé vers la Wallonie.

§28. Michèle Braconnier renchérit, et exprime la difficulté financière due au coût d'un programme en plusieurs langues. La seule solution lui semblerait être l'usage de l'espéranto.

§29. Michèle-Anne Demey souligne qu'il est important de ne pas oublier les différences de culture et d'histoire, notamment dans le rapport à la langue et à l'image. Pour aboutir à une culture bruxelloise, il faudrait plutôt cultiver ces différences, mais en les échangeant. Créer un véritable échange culturel lui paraît être un acte de résistance face à la séparation de plus en plus grande qu'on constate aujourd'hui.

§30. Pour Chris Verdonck, la distinction entre culture francophone, flamande et bruxelloise n'est pas pertinente. Il ne perçoit pas cette différence, et constate que le mélange a déjà eu lieu. Il s'agit plutôt, à son avis, d'une manière de suivre les politiques. Dans l'absence d'un lieu bilingue actuellement, il suggère de rendre les espaces mieux accessibles aux membres des deux Communautés.

Table ronde 2 (24/09/02)
Le théâtre dans la ville. Infrastructures et urbanisme

Présents : Vital Schraenen, metteur en scène (Tirasila), Erik Gobin (Réunion des Auteurs Chorégraphes), Bernadette Van Gameren (Espace Senghor-Centre culturel d'Etterbeek), Wim Embrechts (Recyclart), Annick de Ville (Halles de Schaerbeek), Monique Duren (Brigittines), Myriam Van Roosbroeck (Théâtre National).
Excusée : France Perpète, artiste de cirque.

A) Quels manques infrastructurels ?

§1. En ce qui concerne les lieux de représentation, Vital Schraenen explique que les jeunes créateurs flamands ont des difficultés à jouer dans Bruxelles même, le Beursschouwburg ayant une programmation qu'il qualifie de trop éclectique, le Kaaitheater soutenant surtout ses poulains et le Bottelarij ne s'étant ouvert que récemment à des compagnies flamandes dynamiques. Il se demande s'il existe un public pour le théâtre flamand, un élément de réponse, sans être une référence, serait le fait que quand le Kaaitheater a présenté « Bossemans et Copenolle », la salle a été pleine pendant plusieurs jours ! Il estime qu'il faudrait une politique globale afin d'amener les gens aux théâtre, ce qui n'est pas qu'un problème d'information mais aussi d'éducation. Il évoque aussi un problème rencontré par les créateurs flamands : la difficulté à trouver des lieux de répétition convenables.

§2. Sur la question des lieux de répétition, Erik Gobin estime que les chorégraphes n'ont pas de problème à trouver des salles de répétition, à part les jeunes, et encore, mais lorsqu'il s'agit de grandes compagnies, à trouver des salles de représentation assez grandes et adéquates, problème que ne rencontrent pas les plus petites productions. À ce sujet, il évoque le problème posé par la Raffinerie, où un tel plateau devrait être disponible, mais dont on attend l'ouverture depuis deux ans. Par ailleurs, l'idée de créer une salle sans ligne artistique lui semble une manière de courir à la catastrophe. C'est méconnaître le rôle d'un organisateur qui est le lien entre l'artiste et le public.

§3. Bernadette Van Gameren avance que les centres culturels, bien que ne touchant pas un franc du service des Arts de la Scène, sont le premier lieu d'accueil des jeunes créateurs. Le manque de transversalité des interventions de la Communauté française est à cet égard un réel problème. Les centres culturels sont des outils qui devraient être valorisés, dans lesquels on devrait faire des investissement en matériel technique. À Bruxelles, on pourrait imaginer que les centres culturels puissent servir de laboratoires, permettant de faire mûrir des projets et de les présenter à un public même restreint.

§4. Annick de Ville exprime sa crainte que ces centres ne servent d'alibi à la Communauté française, alors que ce qui manque le plus, c'est un lieu de travail de haut niveau dans lequel les créateurs puissent faire évoluer leur travail : actuellement, quand on met la barre plus haut, c'est soit la débrouille, soit quelques privilégiés qui bénéficient d'une résidence. Des lieux il y en aurait trop à la limite, certains n'ayant même pas les moyens de fonctionner. Le problème serait non un problème de lieux, mais un problème de stratégie de soutien à la création.

§5. Vital Schraenen signale qu'étant donné que, comme au niveau francophone, les flamands doivent avoir un théâtre comme coproducteur d'un projet, il a dû pour sa part aller le trouver à Malines.

§6. Wim Embrechts estime que, si effectivement il y a un grand nombre de lieux à Bruxelles, il faut tenir compte du fait qu'il y a deux Communautés, et que beaucoup de lieux ont un problème de capacité. Il n'y a à Recyclart que quatre petits ateliers d'artistes pour du travail multidisciplinaire, et cela concerne surtout les arts plastiques ; il y a peu de lieux de recherche, et pas d'endroit qui tienne compte du fait que, pour certains artistes, il est impossible de programmer à l'avance. Il estime aussi qu'il y a un manque d'ouverture, qu'il faudrait plus d'opérations « portes ouvertes » et de programmations dans l'espace public. Le plus souvent, quand on parle de démocratisation, cela signifie l'organisation par les théâtres d'ateliers pédagogiques pour les jeunes paumés des quartiers défavorisés.

§7. Myriam van Roosbroeck souligne le fait que lors de la négociation concernant le budget de la construction du nouveau Théâtre National boulevard Jacqmain, il avait été envisagé par la Communauté française de construire la grande salle à Bruxelles, la petite salle devant se situer à Mons (avec fusion avec le Centre Dramatique hennuyer). Le Théâtre National a dû développer une sérieuse argumentation pour expliquer que construire un nouveau grand théâtre sans prévoir une petite salle nuirait gravement tant aux créateurs wallons et bruxellois, qu'à la qualité des spectacles, qu'à l'expérimentation artistique, etc. Ceci est un exemple de la communication difficile entre le monde politique et celui des professionnels du spectacle.

§8. Vital Schraenen craint une structuration trop forte, et que le caractère underground caractéristique de Bruxelles ne disparaisse. Il signale l'initiative intéressante de la Pianofabriek, soutenant la jeune création, non pas en présentant des spectacles (la Pianofabriek est dépourvue de salle de spectacle), mais où quelqu'un aide à constituer des dossiers, et où des salles de répétitions sont mises à la disposition d'artistes de la scène. Il se questionne sur l'avenir des salles actuellement occupées par l'équipe du KVS, des salles bien équipées, pas trop grandes et pas trop petites, agréables et idéales pour des créations francophones et flamandes.

§9. Erik Gobin souligne par ailleurs le fait que, suite à des abus dans la manière de gérer l'argent public dans le passé, les règles sont devenues plus strictes, qui ont pour effet de limiter les choix artistiques et de submerger l'artiste de demandes administratives.

B) Inscription et visibilité des lieux dans l'espace public

§10. Annick de Ville estime que le problème est plus de rendre l'énergie créatrice visible qu'un problème de signalétique. Il faut réfléchir à comment faire voir les énergies francophones et néerlandophones, qui ne se croisent que très rarement. Comment, se demande-t-elle, alimenter une énergie urbaine, créer un réseau bruxellois qui invente des projets communs ?

§11. Vital Schraenen pense qu'il faut créer des événements, et que la question essentielle est de faire venir le public dans les lieux, de faire circuler l'information. Mais il relève également qu'un événement permanent n'en est plus un.

§12. Myriam van Roosbroeck craint que « sortir des murs » ne garantisse pas suffisamment les conditions professionnelles de travail ; sauf de parler du théâtre de rue ou de disciplines liées au cirque et arts forains, le théâtre et la danse sont des disciplines trop complexes pour l'événementiel « urbain ». Mais, quant à la visibilité des lieux, il y a un manque d'information efficace du public.

§13. Wim Embrechts donne l'exemple du parvis devant les Brigittines, qui est vraiment un plus et devrait être utilisé comme lieu pendant le festival. À l'opposé, au niveau des Kaaitheater studios, on n'a pas pensé à élargir le trottoir afin d'avoir un epace d'accueil pour le public. Il soutient qu'il y a moyen de faire un travail théâtral de qualité dans l'espace public, et rappelle à cet égard la tradition.

§14. Vital Schraenen se demande s'il ne faudrait pas organiser à Bruxelles une « foire théâtrale », comme à Amsterdam ou à Anvers.

§15. Erik Gobin pense que chaque lieu a son public spécifique et ne parvient pas à toucher un autre public, il y a un véritable cloisonnement. De plus, beaucoup de choses se passant simultanément, il est difficile de faire un choix.

§16. Bernadette Van Gameren estime qu'il y a un problème d'identification des lieux, et qu'une harmonisation serait souhaitable. Elle s'interroge sur le rôle des télévisions communautaires au niveau de l'information culturelle de qualité. S'il y a un véritable tissu urbain souterrain, il n'est selon elle accessible qu'à ceux qui sont dans le bon réseau.

§17. Annick de Ville trouve qu'il y a beaucoup de lacunes au niveau de l'information : rien ne reprend l'ensemble de ce qui se passe, il faut compiler plusieurs sources d'informations. Elle estime qu'il y aurait un gros travail à faire au niveau communal au point de vue urbanistique, afin de mettre en évidence les lieux et de revaloriser leurs abords.

§18. Wim Embrechts souligne que beaucoup de lieux sont des réappropriations d'espaces délaissés, et ne sont pas très visibles pour les passants. Il faut des espaces d'accueil à l'extérieur, mais qui diffèrent selon chaque commune, peut-être faudrait-il « fédéraliser » cette compétence communale.

§19. Annick de Ville souhaiterait que la question de l'insertion des théâtres dans la ville remonte au niveau régional, en ce compris l'organisation d'évènements, puisque cela concerne l'image de la ville et la dynamique urbaine.

§20. Monique Duren croit que chacun doit travailler sur un signe qui lui est propre. Le parvis qui vient d'être créé devant les Brigittines est un vrai cadeau, chacun en bénéficie. Depuis qu'il existe, les gens viennent plus souvent s'informer, passent plus facilement la porte. Selon elle, un service public est redevable de qualité vis-à-vis des habitants. Elle estime que c'est le pouvoir local qui est le plus à même de sentir les besoins en la matière.

§21. À une question concernant la visibilité du nouveau Théâtre National, Myriam van Roosbroeck souligne que les architectes ont énormément travaillé la façade. Elle sera la marque du bâtiment, le soir on verra de l'extérieur l'intérieur du théâtre, l'idée étant que l'ensemble de cet immeuble se voile le jour et se dévoile la nuit.

C) Sortir des théâtres

§22. Vital Schraenen estime que jouer ailleurs que dans un théâtre dépend du projet, et de l'envie des artistes, mais que cela a l'intérêt d'attirer un autre public.

§23. Selon Annick de Ville, il faut faire de l'espace public un lieu de laboratoire et de recherche pour les artistes qui en ont l'envie. Cela permet de lire l'espace public autrement. Mais attention, à Bruxelles, cela tombe vite dans le folklore ou le comité de quartier. Néanmoins, des initiatives comme plein OPENair, organisé par le cinéma Nova, sont intéressantes.

§24. Pour Erik Gobin, les programmateurs ont un rôle important à jouer afin de susciter des initiatives visant à investir l'espace public. L'impulsion doit venir des lieux eux-mêmes.

§25. Wim Embrechts pense que Recyclart attire les artistes par son aspect non traditionnel, qui permet plein de choses. C'est selon lui à chaque programmateur à penser à sortir de ses murs, à programmer dans des lieux différents, ce qui amènerait le public à sortir de ses habitudes. Il attire l'attention sur le fait qu'il ne faut pas à son avis programmer des choses populaires afin de « démocratiser » le théâtre. Il faut garder la qualité artistique, mais par exemple jouer dans l'espace public.

Table ronde 3 (01/10/2002)

À la rencontre des spectateurs (actions vis-à-vis du public)

Présents : Claire Diez (KunstenFESTIVALdesArts), Veronika Mabardi (auteur dramatique, travaillant notamment au Théâtre Les Tanneurs), Gérard Corbion (CTEJ, Cie de la Casquette), Myriam Van Roosbroeck (Théâtre National), Patrick De Laender et Catherine Leroy (la Monnaie), Guido Minne (Beursschouwburg).
Excusés : Sylvie Somen (Théâtre Varia), et Nathalie Uffner (Théâtre de la Toison d'Or).

A) Y a-t-il une crise du public ?

§1. Claire Diez explique que l'offre a considérablement grimpé ces dernières années au niveau des arts de la scène. On estimait avant que le « fond de roulement » des spectateurs actifs était de 5000 personnes, ce qui et assez bas. Qu'en est-il maintenant ? il est difficile d'estimer une demande. Ces derniers temps, au KunstenFESTIVALdesArts, on a remarqué que les artistes privilégiaient un rapport d'intimité avec le public plutôt que de grandes salles.

§2. Veronika Mabardi estime qu'il y a trois types de public : ceux qui suivent le travail d'une troupe ou d'un artiste, ceux qui « appartiennent » à un lieu… et ceux qui viennent voir le spectacle sans être relié d'une manière ou d'une autre aux structures, aux démarches, ou aux créateurs (informés par la presse, la promotion, mais surtout le bouche à oreille). Selon elle, le hasard ne joue plus tellement dans le choix, c'est la confiance dans une compagnie ou un lieu qui est déterminante. Les séries sont très courtes, alors que les spectacles ont besoin de temps pour que le bouche à oreille se fasse. Un public de base intervient au début, puis on constate un creux, puis cela reprend : comment jouer sur la longueur alors qu'il n'y a souvent que 6 représentations ? L'L a trouvé l'idée de présenter un spectacle, puis un autre, enfin de reprendre le premier afin de permettre au bouche à oreille de fonctionner, d'autres jouent seulement trois jours par semaine, puis reprennent la semaine suivante. La question est aussi le risque d'épuisement de ce public de base.

§3. Guido Minne expose que si l'on parle de crise du public c'est qu'on a un but qu'on n'atteint pas, mais pose la question de ce but. Veut-on que chaque personne aille au théâtre ? Depuis deux ans, en Flandre, le ministre a lancé un débat sur la participation culturelle, le secteur s'est défendu, le politique a contre-attaqué avec des positions qui changent sans cesse, c'est un non-débat. Tout le monde doit-il participer, voir des spectacles ? D'après le sociologue Rudi Laermans, il y aurait quatre types de publics culturels : un noyau de base, un public constitué de gens qui passent régulièrement, des omnivores qui « zappent » dans le culturel, et des gens qui physiquement ne participent pas, mais sont néanmoins liés, par exemple en lisant les critiques de films sans jamais aller au cinéma. La crise dont on parle n'est-elle pas liée à la forme, le côté classique ne rebute-t-il pas le public ? Quand on essaye des choses hybrides, il y a un autre public qui vient. Peut-être les arts de la scène sont-ils trop peu diversifiés. Pour conclure, Guido Minne indique que cela a toujours existé, et qu'environ 20 % des gens seulement s'intéressent au théâtre.

§4. Myriam van Roosbroeck rappelle que tous les créateurs font des spectacles dans l'idée d'avoir du public. Or l'on a trop souvent l'air de considérer que les créateurs font des choses éloignées de la réalité du public et pour se faire plaisir. Les études qui ont été menées au niveau de la fréquentation sont en général peu fiables car peu scientifiques, chacun fournissant les taux de fréquentation qu'il veut (tous les organismes et compagnies ne sont pas équipés d'une billetterie informatisée). Elle rappelle que le public scolaire a la particularité d'être un public « captif ». Mais, elle souligne que d'une manière générale il n'y a pas manque de jeunes dans les théâtres, c'est plutôt l'inverse. En réalité la tranche d'âges la plus absente est celle qui va de 30 à 50 ans, c'est-à-dire celle qui correspond à ceux qui sont les plus impliqués dans leur vie professionnelle, familiale et/ou sociale.

§5. Catherine Leroy se demande dans quelle proportion les jeunes qui sont venus dans ce cadre reviennent après. C'est une grande question par rapport aux jeunes qui passent par le service éducatif de la Monnaie. Pour appuyer l'idée d'un public d'omnivores, l'abonnement « découverte » créé par la Monnaie qui permet de choisir des spectacles dans différents domaines connaît un franc succès.

§6. Gérard Corbion explique que les responsables de théâtres dits « pour adultes » ne connaissent pas toujours très bien le « secteur » du théâtre jeune public et ce, tant au niveau artistique, structurel que même historique. Il déplore, (quoique cela évolue bien, à l'image du festival « Noël au Théâtre »), qu'il existe encore un manque évident de connivences, de ponts entre les deux secteurs dans une optique de diffusion de spectacles, dans la volonté de se rendre complémentaires dans des projets visant, par exemple, le public adolescent. Le fait que tous les gens évoluant dans le cadre des « Arts de la Scène » puissent multiplier les ponts entr'eux ne peut qu'aider, directement ou indirectement, à élargir, à renouveler le public. En Communauté française plus de 40 compagnies professionnelles de théâtre jeune public créent chaque année des spectacles qui tournent, pour un bon nombre d'entr'eux plusieurs centaines de fois à travers le monde. Le cadre institutionnel de diffusion en Communauté française, « Théâtre à l'école » , créé dans les années 70, est arrivé à un point de saturation évident (redéfinition et refinancement apparaissent nécessaires).

§7. Guido Minne pense que la plupart des institutions culturelles ne connaissent pas leur public, qu'elles travaillent pour un public fantôme. Et qu'il ne faut pas considérer seulement la quantité, mais aussi la qualité de la participation.

B) Quelles actions autour du spectacle ? Comment inciter le public à circuler ?

§8. Véronika Mabardi estime qu'il est important de retourner dans les écoles discuter après le spectacle, qu'il y ait un retour, à partir du spectacle, du terrain de la création. Elle souligne aussi que la notion de crise du public fonctionne comme un joug sur les créateurs, car cela introduit la notion de devoir plaire à un public et l'obligation d'envisager la question de « comment toucher le public », et risque d'entraîner les créateurs sur le terrain glissant d'une logique d'offre et de demande, de « mise au service » d'une clientèle.

§9. Pour Claire Diez, la stratégie du KunstenFESTIVALdesArts consiste en la qualité de l'information, en sa consistance et sa diversification ; selon à qui on s'adresse, cela va du plus léger au plus développé, du détail à la simple mention qu'à tel endroit, à tel moment, il se passe quelque chose. C'est une démarche assez classique. Le festival organise aussi des rencontres entre le public et le créateur, où environ un tiers du public reste en moyenne.

§10. Guido Minne expose qu'en Flandre, le politique s'est intéressé au culturel après le « dimanche noir », et qu'on a fait comme si la culture pouvait à elle seule changer les problèmes de société qui étaient apparus au grand jour. Un artiste ne devrait être concerné par cela que s'il en fait le choix, mais en tant que directeur d'une institution culturelle, c'est différent. Un ministre flamand a eu l'idée que la subvention d'un théâtre soit liée au degré de mixité du public, qu'il fallait que toutes les catégories sociales soient représentées. Certains pouvoirs publics demandent à la fois l'innovation, la qualité, l'expérimentation et d'attirer un public large… ce qui est inconciliable. Par ailleurs, il lui semble que les structures passent trop de temps à programmer, par rapport au temps qu'elles passent à présenter : c'est-à-dire choisir, accueillir, soutenir, encadrer vraiment.

§11. Myriam van Roosbroeck a, par contre, l'impression que tous les théâtres s'efforcent justement d'organiser des débats, des actions et des animations autour des spectacles (c'est en tout cas le cas du Théâtre National) et ces activités sont une part trop peu connue de leur travail. À côté de ce travail de fond il y a bien sûr une information plus « marketing » et médiatique (presse, télévision, radio, ...) mais celle-ci n'est pas accessible pour toutes les compagnies et particulièrement pour les plus modestes. D'une manière générale elle considère que la télévision n'est pas assez présente pour soutenir la création et les artistes belges notamment dans les créneaux horaires les plus porteurs.

§12. Patrick De Laender explique que s'il n'y a pas de problème de public à la Monnaie aujourd'hui, s'y pose la question du public de demain. La Monnaie, pour résoudre cette question, a un service éducatif très actif et appuie la création de nouvelles œuvres au répertoire. Le service éducatif touche chaque saison 30.000 enfants qui travaillent en atelier, la finalité n'est pas nécessairement d'assister à un spectacle, mais de créer un terrain favorable pour dans plusieurs années. L'opéra studio vise à faire se rencontrer un public et des interprêtes jeunes. Parmi les actions vis-à-vis du public il signale aussi «Un pont entre deux mondes » qui travaille vis-à-vis du non-public c'est-à-dire dans les quartiers défavorisés, les hôpitaux, etc.

§13. Guido Minne rétorque que s'il n'y a pas de problème de public à la Monnaie, il semble parfois se poser vis-à-vis de certaines œuvres novatrices.

§14. Patrick De Laender explique que c'est grâce aux abonnements que la prise de risques est possible. La Monnaie a ainsi un rôle éducatif, puisque le public est obligé d'assister à des spectacles auxquels il n'irait pas spontanément.

§15. Gérard Corbion croit que, grâce aux spectacles jeune public présentés en dehors du cadre scolaire, comme dans le cadre de « Noël au théâtre », des parents qui n'iraient pas au théâtre accompagnent leurs enfants, et peut-être y retournent-ils après.

§16. Pour Véronika Mabardi, le fait d'explorer des formes, de chercher est une sorte de subversion, une manière d'agir, alors que l'on considère habituellement que c'est par le seul contenu qu'on va faire changer les choses. Le mélange des genres, la transversalité ne sont pas chose courante et sont déjà difficiles à mettre en place structurellement.

C) Circulation des publics

§17. Myriam Van Roosbroeck confirme l'idée que pour les pouvoirs publics, les structures sont dans des cases et qu'il est très difficile d'en sortir.

§18. Claire Diez estime que le KunstenFESTIVALdesArts favorise la circulation des créateurs entre Communautés. Dans le cadre du festival, il y a des échanges de fichiers qui profitent aux lieux et au festival. Il faudrait selon elle que cesse cette façon de garder jalousement « son » public.

§19. Guido Minne lance l'idée, pour que les mentalités changent, qu'un directeur de théâtre fasse de la publicité pour un spectacle ayant lieu dans un autre théâtre, s'il trouve important que son public le voie.

§20. Myriam van Roosbroeck estime que les choses ne se passent pas comme cela, les théâtres étant concurrents, ayant une image à défendre, de laquelle dépend aussi, il ne faut pas l'oublier, leur subvention.

§21. Véronika Mabardi rétorque que si les choses se passaient comme le suggère Guido Minne, cela signifierait que le centre des préoccupations est artistique.

§22. Patrick De Laender renchérit, en s'étonnant qu'on parle de jalousie et de concurrence alors qu'il y a un problème de circulation du public. La solution n'est-elle pas alors dans l'ouverture ?

§23. Myriam van Roosbroeck s'étonne de la réaction du représentant de la Monnaie, à propos de la concurrence. La Monnaie, à sa connaissance, fait peu de publicité pour les autres maisons d'opéras... (sauf dans le cadre d'une coproduction, mais il s'agit là bien entendu d'un cas totalement différent).

D) Où est le public allochtone ?

§24. Gérard Corbion exprime que pour lui, le fait que les allochtones hors CEE ne viennent pas au théâtre est lié à la question de différences de comportements et d'habitudes vis-à-vis de la culture et des traditions socioculturelles de leur pays d'origine. Il faudra encore beaucoup de temps pour que les allochtones entrent aisément dans nos théâtres (pour voir quoi ?).

§25. Pour Claire Diez, il ne faut pas forcément « aller vers » avec nos propres formats et nos propres critères. Elle pose la question des limites de l'ouverture. Elle pose aussi la question des auteurs, bien moins diversifiés que la ville. Dans tous les cas, l'intégration des cultures étrangères dans le spectacle bruxellois lui semble devoir partir d'un vrai fondement, et ne pas servir simplement d'alibi.

§26. Guido Minne constate qu'au Beursschouwburg, comme dans beaucoup d'autres théâtres, tout le monde est blanc, ce qui fait que la culture non européenne y est inconnue. Il faudrait selon lui engager des gens appartenant à ces populations dans le but de pallier ce problème. Il cite l'exemple du Bottelarij, où ont été engagés des gens du quartier pour certaines tâches, ce qui ouvre le lieu sur la réalité de la ville.

§27. Patrick De Laender reconnaît que, si la Monnaie est multiculturelle au niveau de son équipe, l'opéra ne reflète pas la multiculturalité de la ville. En revanche, l'opéra rencontre peut-être moins que le théâtre le problème d'être lié à un certain type de culture. La musique et le chant ont un caractère universel, qui permet une meilleure approche, une meilleure intégration. Le travail d'approche d'autres publics est ici aussi à très long terme, mais peut porter ses fruits.

§28. Véronika Mabardi met en garde contre la confusion qui peut s'opérer entre la notion d'autre culture, d'autre nationalité, et celle de précarité. Ce mélange lui semble dangereux.

IX. Remerciements

Administratie Muziek, Letteren en Podiumkunsten, Vlaamse Gemeenschap.
Chambre du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse.
Michel Boermans, Fédération des professionnels des Arts de la Scène.
Janine Bodart, Ministère de la Communauté française, Service du Théâtre.
Nicole Cabès, Ministère de la Communauté française, Service du Théâtre.
Michel Cheval, Contredanse.
Le Cid, Centre d'Information et de Documentation théâtre de la Maison du Spectacle - la Bellone.
Dienst Cultuur, Vlaams Gemeenschapcommissie.
Ronald de Pourcq, Commission communautaire française, Service Théâtre.
Alain de Wasseige, Ministère de la Communauté française, formation des cadres culturels.
Camille Herremans, Ministère de la Communauté française, Service de la musique.
Michel Jaumain, Observatoire des politiques culturelles de la Communauté française.
Béatrice Menet, Contredanse.
Brigitte Mertens, Ministère de la Communauté française, Service du Cirque, des Arts forains et de la rue.
Jeannine Monsieur, Commission communautaire française, Service Danse.
Dries Moreels, VTI.
Olivier Mungo.
André Nayer, ULB.
Jean-Luc Outers, Ministère de la Communauté française, Service de la Promotion des lettres.
Catherine Simon.
Wilfried Tersago.
Jean-Philippe Van Aelbrouck, Ministère de la Communauté française, Service de la Danse.
Alexandre von Sivers, CGSP-spectacles.
Justine Wastiaux, Ministère de la Communauté française, Service du Théâtre.

X. Annexes

1. Objet, délimitation et méthodologie de l'étude

Regards croisés sur les arts du spectacle à Bruxelles

Une étude qualitative et transversale sur le secteur des arts du spectacle à Bruxelles

I. Source et but de l'étude

1. L'étude est commanditée par Henri Simons, échevin de la Culture et de l'Urbanisme de Bruxelles-ville.

2. L'étude concerne les arts du spectacle suivants : toutes les formes de théâtre (théâtre de texte, théâtre de mouvement, théâtre musical, théâtre jeune public, théâtre de rue, théâtre-action, café-théâtre notamment), la danse, l'art lyrique, les arts du cirque et les arts forains, et les formes mêlant ces disciplines.

3. Vu les réalités du paysage scénique bruxellois, ces domaines sont envisagés au niveau des 19 communes de l'agglomération, tant au niveau francophone que néerlandophone.

4. Le but de l'étude est de dégager des pistes d'intervention à moyen et à long terme pour le pouvoir local afin d'améliorer la situation des arts du spectacle à Bruxelles, et ce du triple point de vue des créateurs, des organisateurs et du public.

5. Au vu des compétences exercées par les autres pouvoirs publics, les champs qui concernent le plus directement le pouvoir local et qui nous semblent devoir être explorés en priorité sont les suivants :

    1) le champ des infrastructures, tant au niveau urbanistique qu'en termes de locaux pouvant être employés par les créateurs et organisateurs;
    2) le champ des services pouvant faciliter l'exercice de la création scénique ou la présentation des arts du spectacle (tels qu'entendus plus haut);
    3) le champ des actions favorisant l'information, l'accès et la circulation du public des spectacles concernés.

II. Outils utilisés et résultats escomptés

L'étude se base dans un premier temps sur :

1. Une analyse des recherches, enquêtes, études disponibles réalisées précédemment par les différents pouvoirs publics (Communautés, Cocof, VGC, Ville), au niveau universitaire, suite à des initiatives indépendantes (le Théâtre Le Public, les EGJT) ou à l'occasion de Bruxelles/Brussel 2000, concernant en tout ou en partie le secteur des arts du spectacle à Bruxelles.

2. Une enquête auprès des acteurs du secteur, soit les structures de création et/ou de présentation des spectacles du champ concerné ayant leur siège social à Bruxelles. Un questionnaire leur est envoyé à cet effet.

    Ce questionnaire comprend notamment :

    1) Des questions visant à actualiser certaines données permettant un état des lieux des arts du spectacle à Bruxelles, comme le nombre de représentations, de spectacles, la quantité et la qualité du public, la diversité de l'offre scénique, l'emploi généré par le secteur, son poids économique…
    2) Des questions relatives aux difficultés rencontrées par le secteur.
    3) Des revendications ou constats apparus les dernières années quant aux manques existants en matière des arts de la scène à Bruxelles, soumis à la sagacité des acteurs du secteur, invités à s'exprimer sur la réalité de ces manques et sur leurs priorités.
    4) Un espace consacré aux manques éventuels non évoqués dans le questionnaire.

    Ce questionnaire est avant l'envoi soumis à consultation auprès de trois spécialistes du secteur, soit Michel Jaumain (Observatoire des politiques culturelles de la Communauté française), Michel Boermans (Fédération des Arts de la Scène), et Els Baeten (Vlaams Theater Instituut).

3. Une analyse des résultats de cette enquête.

4. La présentation au secteur des résultats de la première phase de l'étude et sa discussion publique.

Dans un deuxième temps, les résultats de l'enquête sont analysés plus finement, les réactions du secteur suscitées par l'étude y sont intégrées, trois réunions intersectorielles sur les questions évoquées au point 5 sont organisées, et un document de synthèse est produit.

Cette étude devrait idéalement être complétée dans un troisième temps par une enquête de plus grande envergure auprès du public.

On espère par ce biais fournir au pouvoir local une cartographie du paysage des arts de la scène à Bruxelles, en relevant en particulier les nécessités actuelles et futures de ce secteur non couverts par les autres pouvoirs publics, ce afin qu'il puisse déterminer les axes prioritaires de sa politique en la matière dans les temps à venir.

III. Procédure

1. La Maison du Spectacle - la Bellone est chargée de la réalisation de l'étude.

2. Elle en confie la coordination à Guido Minne et Antoine Pickels, et met à leur disposition les services existants au sein de la Maison du Spectacle (réunion des documents existants, mailing, centralisation, mise à disposition des locaux, statistiques, organisation de la journée de présentation de l'étude au secteur et des tables rondes...).

3. Ceux-ci conçoivent en commun le questionnaire envoyé au secteur, analysent les études préalables chacun dans son champ linguistique, mettent en commun leurs informations et fournissent une première synthèse de leurs recherches.

4. Cette synthèse ainsi que les premiers résultats de l'enquête sont présentés au secteur à la Maison du Spectacle.

5. À la suite de cette présentation et en fonction des réactions, trois réunions intersectorielles sont organisées à la Maison du Spectacle, axées sur les questions des infrastructures et de l'urbanisme, des services aux créateurs et aux organisateurs, et des actions vis-à-vis du public.

Un document reprenant l'analyse des études préalables, les résultats du questionnaire et les réactions du secteur, en fournissant la synthèse, est alors fourni au commanditaire.

2. Copie du questionnaire envoyé aux structures

I) Identité de la structure

1. Nom officiel de la structure :

2. Nom utilisé, si différent :

3. Adresse du siège :

N°: ☐

Rue: ☐

Code postal: ☐

4. Adresse éventuelle du ou des lieu(x) d'activité, s'il y a lieu et si différente du siège :

N°: ☐

Rue: ☐

Code postal: ☐

5. Année de parution des statuts au Moniteur : ☐

6. Nom et qualité du responsable de la structure remplissant ce questionnaire

Nom: ☐

Qualité : ☐

II) Nature de la structure

1. La structure **crée** des spectacles (Il existe dans la structure une équipe artistique ou un artiste, permanents, impliqués directement dans la réalisation de spectacles : conception du projet, travail des répétitions…)

OUI ❑
NON ❑

2. La structure **présente** des spectacles (en assure la programmation, la promotion, la billetterie et le cadre technique, dans un lieu propre ou dans d'autres lieux).

OUI ❑
NON ❑

3. La structure gère un lieu où elle présente des spectacles.

OUI ❑
NON ❑

Page 1

Si oui:

	Nbre places	Dimensions du plateau Longueur	Largeur	Hauteur
Salle 1				
Salle 2				
Salle 3				
Salle 4				
Salle 5				

4. La structure dispose de manière permanente d'un local de répétitions de spectacle.

OUI ❑
NON ❑

Si oui:

	Dimensions du local Longueur	Largeur	Hauteur	Plancher de danse	Douche	Gril technique
Local 1				OUI❑/NON❑	OUI❑/NON❑	OUI❑/NON❑
Local 2				OUI❑/NON❑	OUI❑/NON❑	OUI❑/NON❑
Local 3				OUI❑/NON❑	OUI❑/NON❑	OUI❑/NON❑
Local 4				OUI❑/NON❑	OUI❑/NON❑	OUI❑/NON❑
Local 5				OUI❑/NON❑	OUI❑/NON❑	OUI❑/NON❑

5. Rapport aux pouvoirs publics. La structure…

- reçoit des subventions récurrentes ❑
- reçoit des subventions ponctuelles ❑
- ne reçoit pas de subventions ❑

III) Activité

1. A. : Créez-vous des spectacles ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 2. A.)

1. B. Si oui, combien de créations ou reprises de spectacles :

en 1999 ❑ en 98/99 ❑	création(s)	reprise(s)
en 2000 ❑ en 99/00 ❑	création(s)	reprise(s)
en 2001 ❑ en 00/01 ❑	création(s)	reprise(s)

1. C. A combien de représentations cela a-t-il donné lieu

en 1999 ❑ en 98/99 ❑ ☐
en 2000 ❑ en 99/00 ❑ ☐
en 2001 ❑ en 00/01 ❑ ☐

Page 2

1. D. Parmi celles-ci, combien ont été données

	A Bruxelles	en Flandre	en Wallonie	à l'étranger
en 1999 ❑ en 98/99 ❑				
en 2000 ❑ en 99/00 ❑				
en 2001 ❑ en 00/01 ❑				

1. E. Avez-vous depuis le 1er janvier 1999 (ou depuis le 1er juillet 1998) présenté certains de vos spectacles à Bruxelles dans des lieux non destinés au spectacle, en en organisant vous-même la présentation ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 1.H.)

1. F. Si oui, à combien de représentations cela a-t-il donné lieu

en 1999 ❑ en 98/99 ❑ ☐
en 2000 ❑ en 99/00 ❑ ☐
en 2001 ❑ en 00/01 ❑ ☐

1. G. Combien de spectateurs cela a-t-il représenté

en 1999 ❑ en 98/99 ❑ ☐
en 2000 ❑ en 99/00 ❑ ☐
en 2001 ❑ en 00/01 ❑ ☐

1. H. Votre travail fait appel au(x) genre(s) suivant(s) :
(choix multiple autorisé)

-théâtre ❑
-théâtre de mouvement/mime ❑
-café-théâtre ❑
-théâtre jeunes publics ❑
-théâtre musical ❑
-art lyrique ❑
-danse ❑
-théâtre de rue/art forain ❑
-théâtre-action ❑
-cirque ❑
-performance ❑
-autre, précisez : ☐

Page 3

1. I. Votre travail pourrait être qualifié de :
(choix multiple autorisé)

-divertissement ❑
- avant-garde ❑
- classique ❑
- moderne ❑
- contemporain ❑
- engagé ❑
- populaire ❑
-autre, précisez :

1. J. Votre travail se mêle-t-il parfois à d'autres formes artistiques ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 1. L.)

1. K. Si oui, laquelle :
(choix multiple autorisé)

- arts plastiques ❑
- cinéma ❑
- musique ❑
- littérature ❑
- vidéo ❑
- nouveaux médias ❑
-autre, précisez :

1. L. Si votre travail fait appel à plusieurs genres de spectacles ou se mêle à d'autres formes artistiques, estimez-vous benéficier à ce titre d'une reconnaissance

	OUI	NON
- du public	❑	❑
- critique	❑	❑
- juridique	❑	❑
- institutionnelle	❑	❑

2. A. Présentez-vous des spectacles, soit dans un lieu que vous gérez, soit dans d'autres lieux ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 3. A.)

2. B. Si oui, combien de représentations cela a-t-il concerné

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

2. C. Combien de productions différentes cela a-t-il représenté

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

2. D. Combien de spectateurs avez-vous accueilli

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

2. E. Parmi les spectacles que vous avez présentés, certains étaient-ils co-présentés avec d'autre structures ?

OUI ❑
NON ❑

2. F. Le type de spectacles que vous présentez ressort au(x) genre(s) suivant(s) :
(choix multiple autorisé)

- théâtre ❑
- théâtre de mouvement/mime ❑
- café-théâtre ❑
- théâtre jeunes publics ❑
- théâtre musical ❑
- art lyrique ❑
- danse ❑
- théâtre de rue/art forain ❑
- théâtre-action ❑
- cirque ❑
- performance ❑
- autre, précisez

2. G. Le type de spectacles que vous présentez pourrait être qualifié de :
(choix multiple autorisé)

-divertissement ❑
- avant-garde ❑
- classique ❑
- moderne ❑
- contemporain ❑
- engagé ❑
- populaire ❑
- autre, précisez :

2. H. Présentez-vous des formes mêlant différentes disciplines ?

OUI ❑
NON ❑

2. I. Si le texte était employé dans les spectacles que vous avez présentés depuis 1999 (ou depuis la saison 98/99), combien utilisaient comme langue(s) véhiculaire(s)

- le français ❑
- le néerlandais ❑
- l'arabe ❑
- l'anglais ❑
- autre, précisez :

2. J. Présentez-vous des spectacles créés ailleurs qu'à Bruxelles ? (province et/ou étranger)

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 2.N.)

2. K. Si oui, combien de ces spectacles avez-vous présenté

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

2. L. Ces spectacles provenaient de :

		Nombre
- Flandre		
- Wallonie		
- Etranger :	Francophonie	
	Territoire néerlandophone	
	Autres	

2. M. Ces spectacles ont été choisis pour
(choix multiple autorisé)

- Leur caractère novateur ❑
- Le succès rencontré dans d'autres villes ou pays ❑
- La présence d'acteurs importants ❑
- Le caractère incontournable de l'œuvre ou de l'artiste ❑
- Faire suite à un accord entre structures de production ❑

2. N. Présentez-vous des " jeunes " compagnies ou créateurs (c'est-à-dire des débutants, ou des compagnies ne bénéficiant pas de soutien, ou bénéficiant uniquement d'aides aux projets) ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 2.Q.)

2. O. Si oui, combien de compagnies ou créateurs cela a-t-il concerné

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

2. P. A combien de représentations organisées par votre structure cela a-t-il donné lieu

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

2. Q. Coproduisez-vous des spectacles créés par d'autres structures ? (C'est-à-dire : intervenez-vous de manière conséquente sur la production d'un spectacle, en offrant une aide financière, ou une aide en service, ou une aide en matériel, ou en mettant à disposition du personnel, ou en offrant gratuitement le lieu de représentation ?)

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 2. T.)

2. R. Ces coproductions se concrétisaient par
(choix multiple autorisé)

- un apport financier ❑
- une aide en services ❑
- une aide en matériel ❑
- la mise à la disposition de personnel ❑
- la mise à la disposition gratuite d'un lieu de représentation ❑

2. S. Combien de spectacles avez-vous coproduit

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

2.T. Accueillez-vous des compagnies ou des créateurs en résidence (créateurs ou compagnies dont le travail est ainsi lié au fonctionnement de votre structure pendant une saison au moins) ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 2.V.)

2.U. Si oui, combien de compagnies ou créateurs cela a-t-il concerné

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

2. V. Prix pratiqués (actuellement) :

- Quel est le prix maximal de la place ?
- Quel est le prix minimal de la place ?

2. W. Accordez-vous des réductions ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 3.A.)

2. X. A qui accordez-vous des réductions ?

- groupes ❑
- moins de 26 ans ❑
- étudiants ❑
- seniors ❑
- chômeurs ❑
- enfants ❑
- article 27 ❑
- professionnels ❑
- dernière minute ❑
- carte jeunes ❑
- Cultuurwaardebon ❑
- Autres, précisez :

3. A. Avez-vous depuis 1999 (ou depuis 98/99) joué et/ou présenté des spectacles dans des lieux non destinés à des représentations théâtrales ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 3.D.)

3. B. Si oui, dans quels lieux ?

- Lieux industriels abandonnés ❑
- Lieux historiques ❑
- Lieux culturels non affectés normalement aux arts du spectacle ❑
- Lieux privés (maisons particulières, patrimoine à l'abandon…) ❑
- Lieux extérieurs (rues, places…) ❑
- Autres, précisez :

3. C. Seriez-vous intéressés à ce que le pouvoir local vous facilite l'accès à certains lieux ?

OUI ❑
NON ❑

3. D. Dans les catégories de public mentionnées ci-dessous, indiquez quel public vous désirez idéalement toucher, et le public à votre avis effectivement rencontré.

(choix multiple autorisé)

Catégorie de public	Public désiré	Public rencontré	un peu	pas du tout
3. D. 1. Âge :				
jeune public				
- de 1 à 5 ans	❑	❑	❑	❑
- de 6 à 10 ans	❑	❑	❑	❑
- de 11 à 15 ans	❑	❑	❑	❑
adulte				
- de 16 à 20 ans	❑	❑	❑	❑
- de 21 à 35 ans	❑	❑	❑	❑
- de 35 à 50 ans	❑	❑	❑	❑
- de 50 à 65 ans	❑	❑	❑	❑
- 65 ans et plus	❑	❑	❑	❑
3. D. 2. Niveau d'études				
- secondaire inférieur	❑	❑	❑	❑
- secondaire supérieur	❑	❑	❑	❑
- Etudes supérieures	❑	❑	❑	❑
3. D. 3. Professions				
- ouvriers	❑	❑	❑	❑
- employés	❑	❑	❑	❑
- enseignants	❑	❑	❑	❑
- fonctionnaires	❑	❑	❑	❑
- professions libérales	❑	❑	❑	❑
- artistes	❑	❑	❑	❑
3. D. 4. Appartenance linguistique				
- francophones	❑	❑	❑	❑
- flamands	❑	❑	❑	❑
- allochtones CEE	❑	❑	❑	❑
- allochtones hors CEE	❑	❑	❑	❑

3. D. 5. Si le public rencontré ne correspond pas au public désiré, pourquoi, à votre avis ?

(Choix multiple autorisé - passez à la question suivante si le public rencontré vous paraît correspondre au public désiré)

- information sur le spectacle ❑
- prix des places ❑
- accessibilité de la salle de spectacle ❑
- problème de la langue ❑
- écart entre le langage scénique et la réalité culturelle ❑
- manque de formation du public ❑
- autres, précisez :

3.D.6. : Avez-vous développé une action en direction de publics spécifiques ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 3.D.8.)

3.D.7. : Si oui, s'agissait-il de :

- jeunes ❑
- écoles ❑
- milieux défavorisés ❑
- seniors ❑
- entreprises ❑
- allochtones CEE ❑
- allochtones hors CEE ❑
- autre, précisez :

3.D.8 : Avez-vous pu procéder à une étude systématique de votre public ?

OUI ❑
NON ❑

3.D.9. : Seriez-vous intéressés à participer à une opération de cet ordre à l'échelle de Bruxelles ?

OUI ❑
NON ❑

3. E. Chiffre d'affaires de l'association Euro ❑ FB ❑

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

3. F.1. Avez-vous été soutenu dans votre travail par un pouvoir public depuis 1999 (ou depuis la saison 98/99) ?

OUI ❑
NON ❑

(si la réponse est non, passez à la question 3. G.)

3.F. 2. S'agissait-il d'un soutien financier récurrent ?

OUI ❑
NON ❑

(si la réponse est non, passez à la question 3. F. 4)

3.F.3. Si oui, précisez le montant : Euro ❑ FB ❑

Source	en 1999 ❑ en 98/99 ❑	en 2000 ❑ en 99/00 ❑	en 2001 ❑ en 00/01 ❑
État fédéral			
Communauté française			
Communauté flamande			
Cocof			
VGC			
Région de Bruxelles-Capitale			
Commune			
Code postal Commune			

3.F. 4. S'agissait-il d'un soutien financier ponctuel ?

OUI ❑
NON ❑

(si la réponse est non, passez à la question 3. F. 6)

3.F.5. Si oui, précisez le montant : Euro ❑ FB ❑

Source	en 1999 ❑ en 98/99 ❑	en 2000 ❑ en 99/00 ❑	en 2001 ❑ en 00/01 ❑
État fédéral			
Communauté française			
Communauté flamande			
Cocof			
VGC			
Région de Bruxelles-Capitale			
Commune			
Code postal Commune			

3. G. 3. prestataires exceptionnels

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

4. A. Disposez-vous d'un local de répétition (propre ou en location) ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 5.)

4. B Si oui, vous est-il arrivé de le mettre à la disposition de " jeunes " compagnies ou créateurs (c'est-à-dire des débutants, ou des compagnies ne bénéficiant pas de soutien, ou bénéficiant uniquement d'aides aux projets) ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 5.)

4. C. Si oui, dans quelles proportions ?

moins d'un mois par an ❑
de 1 à 3 mois par an ❑
de 3 à 6 mois par an ❑
6 mois et plus ❑

4. D. Faites-vous payer ce service ?

OUI ❑
NON ❑

5. A. Disposez-vous d'un local de construction et/ou d'entreposage de décors (propre ou en location) ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 6.)

5. B Si oui, vous est-il arrivé de le mettre à la disposition de " jeunes " compagnies ou créateurs ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la question 6.)

3.F. 6. S'agissait-il d'un soutien autre que financier ? (services, locaux, matériel, personnel…)

OUI ❑
NON ❑

(si la réponse est non, passez à la question 3. G.)

3.F.7. Si oui, indiquez la source :

Source	en 1999 ❑ en 98/99 ❑	en 2000 ❑ en 99/00 ❑	en 2001 ❑ en 00/01 ❑
État fédéral	❑	❑	❑
Communauté française	❑	❑	❑
Communauté flamande	❑	❑	❑
Cocof	❑	❑	❑
VGC	❑	❑	❑
Région de Bruxelles-Capitale	❑	❑	❑
Commune	❑	❑	❑
Code postal Commune	❑	❑	❑

3.F. 8 . Si vous avez reçu une aide communale autre que financière, de quel ordre était-elle?

(si ce n'est pas le cas, passez à la question 3.G.)

mise à disposition de locaux ❑
mise à disposition de matériel ❑
mise à disposition de personnel ❑
aide en services ❑
autre, précisez :

3. G. Nombres de personnes ayant travaillé directement pour l'association

3. G. 1. salariés

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

3. G. 2. indépendants

en 1999 ❑ en 98/99 ❑
en 2000 ❑ en 99/00 ❑
en 2001 ❑ en 00/01 ❑

5. C. Si oui, dans quelles proportions ?

moins d'un mois par an ❑
de 1 à 3 mois par an ❑
de 3 à 6 mois par an ❑
6 mois et plus ❑

5. D. Faites-vous payer ce service ?

OUI ❑
NON ❑

6. A. Disposez-vous de matériel technique ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la partie IV.)

6. B Si oui, vous est-il arrivé de le mettre à la disposition de " jeunes " compagnies ou créateurs ?

OUI ❑
NON ❑

(Si la réponse est non, passez à la partie IV.)

6. C. Si oui, s'agit-il

de matériel d'éclairage ❑
de matériel son ❑
de matériel vidéo ❑
d'éléments de plateau (décor, machinerie, tapis de danse…) ❑
d'accessoires ❑
de costumes ❑
autres, précisez :

6. D. Faites-vous payer ce service ?

OUI ❑
NON ❑

IV) Difficultés rencontrées

1. Estimez-vous rencontrer des difficultés :

	OUI	NON
à trouver des lieux de répétition appropriés	❑	❑
à trouver des locaux de fabrication ou de stockage de décors	❑	❑
à trouver des lieux de représentation appropriés	❑	❑
à jouer suffisamment longtemps les spectacles	❑	❑
en termes de matériel technique	❑	❑
en termes de support administratif	❑	❑
en termes de promotion des spectacles et d'information du public	❑	❑
à trouver des hébergements pour les artistes étrangers	❑	❑

autres, précisez :

2. Si vous disposez d'un lieu de présentation de spectacles, estimez-vous que le lieu que vous animez

	OUI	NON
est bien desservi par les transports en commun aux heures de spectacle	❑	❑
est bien signalisé	❑	❑
est bien doté en places de parking aux alentours	❑	❑
est bien doté en possibilités de parking gratuit aux alentours	❑	❑
est situé dans un environnement satisfaisant en termes d'éclairages public et de sécurité	❑	❑

V) L'alphabet des " il faudrait… " : 26 bonnes ou mauvaises idées ?

1. Voici, dans le désordre, une série de suggestions, constats, lieux communs ou revendications apparus les dernières vingt années pour faciliter le fonctionnement des arts du spectacle à Bruxelles ou en favoriser l'accès au public. Dites si vous êtes d'accord, pas d'accord ou sans opinion avec ces assertions.

(1 = Tout à fait d'accord – 2 = plutôt d'accord – 3 = plutôt pas d'accord – 4 = pas du tout d'accord – 5 = sans opinion)

	1	2	3	4	5
A. Il faudrait mettre en place à Bruxelles une politique concrète de visibilité de l'information culturelle dans la ville (affichage, information, etc…)	❑	❑	❑	❑	❑
B. Il faudrait créer à Bruxelles une salle sans ligne artistique particulière qui soit accessible aux jeunes compagnies gratuitement ou à prix très modique.	❑	❑	❑	❑	❑
C. Il faudrait développer à Bruxelles la présence physique des arts du spectacle dans l'espace public.	❑	❑	❑	❑	❑
D. Il faudrait promouvoir l'image culturelle de Bruxelles, tant auprès de ses habitants qu'à l'étranger.	❑	❑	❑	❑	❑
E. Il faudrait à Bruxelles un centre d'information visible sur les arts du spectacle, où l'on puisse s'informer sur les spectacles en cours et acheter des billets pour le jour même (cf. kiosque théâtre de la Madeleine à Paris).	❑	❑	❑	❑	❑
F. Il faudrait à Bruxelles une sorte de " centre administratif " qui pourrait soulager le travail administratif des compagnies indépendantes.	❑	❑	❑	❑	❑
G. Il faudrait à Bruxelles une salle de grande capacité en mesure d'accueillir des opéras grand public, des opérettes, des spectacles musicaux…	❑	❑	❑	❑	❑
H. Il faudrait à Bruxelles un grand plateau pour accueillir les productions de danse et les grandes productions internationales.	❑	❑	❑	❑	❑
I. Il faudrait à Bruxelles plus de studios de répétition vastes, convenant pour le théâtre et la danse.	❑	❑	❑	❑	❑
J. Il faudrait donner plus de place au théâtre musical dans les programmations des lieux de spectacle.	❑	❑	❑	❑	❑
K. Il faudrait à Bruxelles un centre de prêt de matériel pour la scène et de matériel roulant pour le transport de décors.	❑	❑	❑	❑	❑
L. Il faudrait que la politique de l'enseignement à Bruxelles prenne mieux en compte la dimension artistique, notamment par le biais d'animations, et par une politique des prix rendant les spectacles plus accessibles aux écoles (subsidiation d'une partie du prix des places…).	❑	❑	❑	❑	❑

(1 = Tout à fait d'accord – 2 = plutôt d'accord – 3 = plutôt pas d'accord – 4 = pas du tout d'accord – 5 = sans opinion)

	1	2	3	4	5
M. Il faudrait à Bruxelles pendant l'été des évènements qui permettraient d'utiliser d'autres lieux que les lieux de spectacle habituels et de toucher un autre public (touristes, personnes en congé…)	❑	❑	❑	❑	❑
N. Il faudrait développer les actions inter-communautaires pour que les publics flamand et francophone sortent de leurs bulles respectives.	❑	❑	❑	❑	❑
O. Il faudrait développer l'emploi du surtitrage pour les spectacles de théâtre.	❑	❑	❑	❑	❑
P. Il faudrait que les pouvoirs publics et notamment le pouvoir local portent plus d'attention aux secteurs des arts du cirque et de la rue.	❑	❑	❑	❑	❑
Q. Il faudrait renforcer les programmes culturels consacrés aux arts du spectacle sur les télévisions locales.	❑	❑	❑	❑	❑
R. Il faudrait que la politique d'information culturelle de Bruxelles soit repensée et emploie de nouveaux outils (agenda, site web…).	❑	❑	❑	❑	❑
S. Il faudrait à Bruxelles plus de scènes pour présenter les spectacles créés en Flandre et en Wallonie qui ne trouvent pas de lieux d'accueil.	❑	❑	❑	❑	❑
T. Il faudrait plus d'argent pour les arts du spectacle à Bruxelles.	❑	❑	❑	❑	❑
U. Il faudrait redéfinir les missions des grandes scènes de référence de la ville.	❑	❑	❑	❑	❑
V. Il faudrait accorder plus d'attention au croisement des arts du spectacle et des autres formes d'art contemporain.	❑	❑	❑	❑	❑
W. Il faudrait soutenir et développer les collaborations entre les différentes scènes bruxelloises.	❑	❑	❑	❑	❑
X. Il faudrait développer une politique d'accueil en résidence de jeunes artistes fraîchement diplômés au sein des lieux de spectacles bruxellois.	❑	❑	❑	❑	❑
Y. Il faudrait affirmer la présence des lieux de spectacle dans le tissu urbain (signalétique, convivialité de l'environnement…)	❑	❑	❑	❑	❑
Z. Il faudrait supprimer des théâtres à Bruxelles, car leur nombre disperse le public.	❑	❑	❑	❑	❑

2. Classez cinq de ces assertions par ordre de priorité, selon vous :

1
2
3
4
5

3. Classez cinq de ces assertions comme devant prioritairement faire l'objet de débats, selon vous :

1
2
3
4
5

VI) Avez-vous d'autres suggestions pour améliorer le paysage des arts du spectacle à Bruxelles ?

Signature du responsable de la structure

Cachet de la structure

3. Liste des structures ayant reçu le questionnaire

1. Abel et Gordon
2. 7XK Théâtre
3. Act-Hours
4. AER
5. Albertine
6. Alibi collectief
7. Alkyonis
8. Alpha and blue ran dances
9. Alter ego
10. Amgod
11. Anima-Les tréteaux de Bruxelles
12. Aquillon
13. Area
14. Art et Images
15. Art-maniac
16. Association Platanes 5
17. Atelier théâtre de la vie
18. Ateliers de la lune noire
19. Aucun mérite
20. Auditorium du Passage 44
21. Bang-bang théâtre
22. Bellone-Brigittines
23. Beursschouwburg
24. Bref
25. Brocoli théâtre
26. Bronks
27. Bronstig Veulen
28. Bulles productions
29. Ça c'est malin ça
30. Canadair
31. Canard noir and co
32. Carrisso Gabriella
33. Centre culturel d'Anderlecht Escale du Nord
34. Centre culturel d'Evere
35. Centre culturel de Ganshoren La Villa
36. Centre culturel des Riches-Claires
37. Centre culturel francophone de Watermael-Boitsfort
38. Centre culturel Jacques Franck
39. Centre culturel Woluwe-Saint-Pierre
40. Centre énergétique humaine
41. Centre international de recherche et de création artistique
42. Chiel Van Berkel
43. Cirque Royal/Koninklijk Circus
44. Cleomades
45. Clos Cacao
46. Collectif 1984
47. Comédie Claude Volter
48. Comiq'art Bruxelles
49. Commedia all' improviso
50. Compagnie 1, 2, 3, 4
51. Compagnie 127
52. Compagnie 9
53. Compagnie Abaroa
54. Compagnie Arcoballo
55. Compagnie Ballet David Sonnenbluck
56. Compagnie Biloxi 48
57. Compagnie Bud Blumenthal
58. Compagnie clair obscur
59. Compagnie Corpus Arts
60. Compagnie de l'Ours
61. Compagnie de la casquette
62. Compagnie de la Sonnette
63. Compagnie des Galeries
64. Compagnie des nouveaux disparus
65. Compagnie du chaos
66. Compagnie du complot
67. Compagnie du cuivre
68. Compagnie du singe suspendu
69. Compagnie en Marche
70. Compagnie Jean qui cloche
71. Compagnie José Besprosvany
72. Compagnie Karin Vyncke
73. Compagnie Karine Pontiès
74. Compagnie Lassaad
75. Compagnie les météores
76. Compagnie Lola
77. Compagnie Marie Jyldys asbl
78. Compagnie Marteau-Théâtre
79. Compagnie Matteo Moles
80. Compagnie Michèle Anne De Mey
81. Compagnie Mossoux Bonté
82. Compagnie Nadine Ganase
83. Compagnie Onnagata Rea
84. Compagnie orange sanguine
85. Compagnie Pierre Droulers
86. Compagnie Point Zéro
87. Compagnie Rambeaux-Theunissen
88. Compagnie rêves éveillés
89. Compagnie sac à dos
90. Compagnie sequenza
91. Compagnie Tadam
92. Compagnie théâtrale Jap
93. Compagnie Thor
94. Compagnie Traces
95. Compagnie vertigo
96. Compagnie Victor Noir
97. Compagnie Yvan Baudouin-Lesly Bunton
98. Continuum
99. Corban
100. Coté village
101. Damaged Goods
102. Danse théâtre éolien
103. De Goeyse Nina
104. De Parade
105. Del Valle Marian
106. Dépôt légal (avril 85)
107. Dito'Dito
108. Divas asbl
109. Dixit vzw
110. Eclatelier théâtre
111. Eco culture
112. École du cirque de Bruxelles
113. École nationale des arts du cirque - ENAC
114. Eden Cie
115. Edward
116. Ellipss…asbl
117. Ensemble identité 21 Cie Francis Dony
118. Ensemble Leporello
119. Ensemble théâtral mobile
120. Entre autres choses
121. Espace Catastrophe
122. Espace cré-action théâtre de la roseraie
123. Espace Senghor
124. Espace temps asbl
125. Espaces Speculoos
126. European theater company-etc
127. Fatou Traore - 1X2X3
128. Faux comme il faut
129. Fédération des artistes de rue - FAR
130. Fédération des institutions socio-culturelles – fisc
131. Festival de spectacles de rue
132. Festival Noël au théâtre
133. Formation autonome résistante – FAR
134. Foyer culturel jettois – centre armillaire
135. Fred Academy
136. Fuepalbar
137. Furiosas

138. Fyke
139. GC Candelaershuys
140. GC De kriekelaar
141. GC De Kroon
142. GC De Linde
143. GC de Maalbeek
144. GC De Markten
145. GC De Rinck
146. GC De Vaartkapoen
147. GC De Zeyp
148. GC Den Dam
149. GC Elzenhof
150. GC Essegem
151. GC Everna
152. GC Kontakt
153. GC Nekkersdal
154. GC Pianofabriek
155. GC Ten Noey
156. GC Ten Weyngaert
157. GC Wabo
158. Goma dos
159. Grommelo company
160. Groupe aussi asbl
161. Groupe kuru
162. Groupe théâtre Appia
163. Groupe toc
164. Guayar Flavia
165. Halles de Schaerbeek
166. Hardt machin group
167. Hassid Brigitte
168. Het Bordes
169. Hors cadre
170. Hypocrites asbl
171. Imagenie
172. In sekt ensemble
173. Insomnie asbl
174. JoJi Inc
175. Jours tranquilles
176. Kaaitheater
177. Kabbale asbl
178. Kalimat Pilote Groupe
179. Ken Kunthea
180. Klark theatre
181. Kobalt Works
182. Koek's
183. Krul - Les bains : : Connective
184. KunstenFESTIVALdesArts
185. KVS
186. L'atelier
187. L'atelier Corneille
188. L'envers du théâtre Cie Michaël Delaunoy
189. L'infini théâtre
190. L'Os à moelle
191. La Barca
192. La comédie du miroir
193. La compagnie des illusions
194. La fabrique imaginaire
195. La fleur en papier doré
196. La lynx compagnie
197. La manufacture
198. La Monnaie/De Munt
199. La Oca Loca
200. La Samaritaine
201. La Soupape
202. Laisex de mont jules
203. Lazzi 90
204. Le Botanique
205. Le bouche à oreilles
206. Le Café
207. Le Cercle
208. Le Château de Barbe-Bleue
209. Le cri asbl
210. Le jardin de ma sœur
211. Le p'tit monde enchanté
212. Le silex
213. Le théâtre du crépuscule
214. Leefgroep de Panda
215. Les gens de mauvaise compagnie
216. Macadam asbl
217. Made in Bruxelles, Isabella Soupart
218. Magic Land Théâtre Animar
219. Manzetti Barbara
220. Maquette
221. Martico
222. Massin Catherine
223. McKinnon Kelly
224. Mirakel
225. Mouvance théâtre
226. Muziekdichterskollectief Tristan
227. Nadine
228. Needcompany
229. Nuna théâtre
230. Nyanga Zam
231. Ouramdane Rachid
232. Palais des Beaux-Arts
233. Paleis vzw
234. Parcours asbl
235. PARTS
236. Pierre de lune-centre dramatique jeune public
237. Pippo's et Domi
238. Polynomes asbl
239. Potaufeu théâtre
240. Qo2
241. Quat'sous – théâtre Roland Ravez
242. Random Scream
243. Recyclart
244. Ricochets asbl
245. Rideau de Bruxelles
246. Rosas
247. Rubrik films
248. Sakai Yuki
249. Salva sanchis
250. Sight of an ignored landscape
251. Skarab théâtre
252. Sofie
253. Soil vzw
254. Stoc ! asbl
255. TG Ting – De ontmoeting
256. The nursery
257. Theactra
258. Théâtre 140
259. Théâtre Altane
260. Théâtre annexe
261. Théâtre anonyme
262. Théâtre attrape
263. Théâtre au lieu
264. Théâtre brut
265. Théâtre Chorégie
266. Théâtre contregriffe
267. Théâtre de l'EVNI
268. Théâtre de l'Inédit
269. Théâtre de l'Oc
270. Théâtre de la Balsamine
271. Théâtre de la Galafronie
272. Théâtre de la Mandragore
273. Théâtre de la Toison d'Or
274. Théâtre de Poche
275. Théâtre de Toone
276. Théâtre des 2 eaux
277. Théâtre des chemins

278. Théâtre des compagnons
279. Théâtre du chien écrasé
280. Théâtre du copeau
281. Théâtre du corbeau
282. Théâtre du grand midi
283. Théâtre du Léviathan
284. Théâtre du papyrus
285. Théâtre du Résidence Palace
286. Théâtre du Sygne
287. Théâtre en liberté
288. Théâtre épique
289. Théâtre imaginaire
290. Théâtre intranquille
291. Théâtre Isocèle
292. Théâtre Jacques Gueux
293. Théâtre la Montagne Magique
294. Théâtre Le Public
295. Théâtre Les Tanneurs
296. Théâtre loyal du trac
297. Théâtre Maât
298. Théâtre Marni
299. Théâtre National
300. Théâtre Océan Nord
301. Théâtre Oz
302. Théâtre par-delà
303. Théâtre royal du Parc
304. Théâtre Traverse
305. Théâtre Varia
306. Théâtre… à suivre…
307. Théâtre-poème
308. Theatroc
309. Tirasila
310. Tortues enragées
311. Tout se joue
312. Touzani Sam
313. Traces asbl
314. Transcultures
315. Transition
316. Transit-zone vzw
317. Transquinquennal
318. Trefcentrum Y
319. Trimaran
320. Tristero
321. Twee vzw
322. Ultima vez
323. Un œuf is un œuf
324. Utopia asbl
325. Vanity
326. Velvet
327. Villa Lobos Maria Clara
328. Vlinderboom en Stinkzwamexperimenten
329. Welcome to earth
330. Wooshing Machine
331. Yerlès Jean-Luc
332. Y-grec groupe théâtral
333. Zirk théâtre
334. Zoo vzw

4. Liste des structures ayant répondu au questionnaire

1. Act-Hours asbl
2. Albertine asbl
3. Alibi vzw
4. Alter Ego
5. Anima asbl
6. Astragale asbl
7. Aucun Mérite asbl
8. Bang Bang Théâtre asbl
9. Bellone Brigittines asbl
10. Brocoli théâtre asbl
11. Café-Théâtre de la Samaritaine asbl
12. Centre de Rencontres et d'Animation Artistiques asbl
13. Clos Cacao asbl
14. Comédie Claude Volter
15. Compagnie 127
16. Compagnie de la Casquette
17. Compagnie du Cuivre
18. Compagnie Mossoux-Bonté
19. Compagnie Pierre Droulers
20. Compagnie Rêves Eveillés asbl
21. Compagnie Tadam
22. Contredanse asbl
23. Cultureel animatie Centrum Beusschouwburg
24. Dame de Pic asbl - Cie Karine Ponties
25. De ontmoeting vzw
26. Dito'dito vzw
27. Ecole de cirque de Bruxelles
28. Entre autres choses
29. Espace Catastrophe
30. Espace Cré-Action asbl
31. Espaces Speculoos asbl
32. Espace-Temps asbl
33. F.A.R. asbl
34. Faux comme il faut asbl
35. Foyer culturel jettois asbl
36. Gemeenschapscentrum De Kriekelaar vzw
37. Gemeenschapscentrum De Vaarthepoen vzw
38. Gemeenschapscentrum Everna vzw
39. Gemeenschapscentrum Nekkersdal vzw
40. Gemeenschapscentrum Ten Weyngaert
41. Groupe Théâtral Y-Grec
42. Halles de Schaerbeek asbl
43. Hypocrites ! asbl
44. Internationaal kunstfestival Brussel vzw - Festival international des arts à Bruxelles asbl
45. Joji Inc
46. Kaaitheater vzw
47. Koninklijke Vlaamse Schouwburg
48. Krul asbl
49. Kunthea Ken
50. La Barca-ensemble vzw
51. La compagnie sac à dos asbl
52. La Lynx compagnie asbl
53. L'atelier Corneille
54. Lazzi asbl
55. Le Château de Barbe-bleue
56. Le Silex asbl
57. Les Nouveaux Disparus asbl
58. L'L asbl
59. Lola asbl
60. Maquette vzw
61. Martico asbl
62. Nadine vzw
63. Pierre de lune - centre dramatique jeune public de Bruxelles
64. Riches-Claires asbl
65. Rideau de Bruxelles

66. Skarab Théâtre
67. Tamat Cie Matteo Moles asbl
68. Théâtre du Résidence Palace asbl
69. Tandem asbl
70. Théâtre de Galafronie
71. Théâtre de la Balsamine
72. Théâtre de la Toison d'Or
73. Théâtre de l'Inédit
74. Théâtre de l'Oc asbl
75. Théâtre de Poche
76. Théâtre de Quat'sous asbl
77. Théâtre du Corbeau
78. Théâtre du Papyrus
79. Théâtre du Sygne
80. Théâtre Isocèle
81. Théâtre La Montagne Magique
82. Théâtre Le Public
83. Théâtre Les Tanneurs
84. Théâtre Maat asbl
85. Théâtre National de la Communauté Française de Belgique
86. Théâtre Royal du Parc
87. Théâtre Varia
88. Théâtre,,,A suivre,,,
89. Thor vzw-asbl
90. Traces asbl
91. Transcultures
92. Tristero
93. Ultima Vez
94. Vanity
95. Zoo vzw

5. Liste des lieux de spectacle dans la région de Bruxelles-Capitale

(Théâtres, lieux d'accueil, centres culturels, espaces polyvalents présentant des spectacles et café-théâtres)

En italique sont repris les lieux en travaux, promis à une réouverture prochaine, qui sont également comptabilisés dans les totaux.

1000 (Bruxelles) : 34

Anima-Les Tréteaux de Bruxelles
Ateliers populaires
Beursschouwburg
BSBbis
Centre Bruegel
Centre culturel des Riches-Claires
Chapelle des Brigittines/Brigittinen Kerk
Cirque Royal/Koninklijk Circus
De Markten
De Markten
GC De Linde
GC Nekkersdal
Het Oog
Hôtel Astoria
Kaaitheater
Kaaitheater studios
Kan'h
KVS
La Fleur en papier doré
La Monnaie/De Munt
La Montagne magique
La Samaritaine
Le Cercle
Le Fulmar
Le Jardin de ma sœur
Palais des Beaux-Arts/Paleis voor Schone Kunsten
Recyclart
Théâtre de la Place des Martyrs
Théâtre de Poche
Théâtre de Quat'sous- Roland Ravez
Théâtre de Toone
Théâtre Les Tanneurs
Théâtre National
Théâtre National de la Communauté Wallonie-Bruxelles (au Palace)
Théâtre Royal du Parc

1030 (Schaerbeek) : 10

Centre culturel de Schaerbeek
De Smaak Makkerij
Espace Théâtral Scarabeus
GC De Kriekelaar
Halles de Schaerbeek
L'Os à Moelle
Magic Land Theatre
Théâtre 140
Théâtre de la Balsamine
Théâtre Océan Nord

1040 (Etterbeek) : 6

Espace Senghor
GC De Maalbeek
Le Bouche à oreilles
Théâtre du Résidence Palace
Théâtre St-Michel
Théâtre Yvan Baudouin-Lesly Bunton

1050 (Ixelles) : 11

Aula Q-VUB
GC Elzemhof
L'L
La Clarencière
La Soupape
Petit Théâtre Mercelis
Plateau (Nadine VZW)
Théâtre de la Toison d'Or
Théâtre Marni
Théâtre Varia
XL Théâtre

1060 (St-Gilles) : 6

Centre Culturel Jacques Franck
Comiqu'art Bruxelles
Espace Catastrophe
Maison Pelgrims
Théâtre Le Café
Théâtre-Poème

1070 (Anderlecht) : 2

Centre Culturel d'Anderlecht
VCA (Vlaams Centrum voor Amateurkunsten)

1080 (Molenbeek-St-Jean) : 4

De Botelarij
GC De VaartKapoen
La Raffinerie
Musée d'Art spontané

1082 (Berchem Ste-Agathe) : 1

GC De Kroon

1083 (Ganshoren) : 3

Centre culturel de Ganshoren – La Villa
GC De Zeyp
Salle Vita – Secrétariat de la basilique nationale Sacré-cœur de Koekelberg

1090 (Jette) : 2

Centre culturel jettois – centre Armillaire
GC Essegem

1140 (Evere) : 2

Centre culturel d'Evere
GC Everna

1150 (Woluwé-St-Pierre) : 3

Centre culturel de Woluwé-St-Pierre
Comédie Claude Volter
GC Kontakt

1160 (Auderghem) : 2

Centre culturel d'Auderghem
GC Den Dam

1170 (Watermael-Boistfort) : 4

GC Wabo
L'espace philosophique
La Vénerie – Centre culturel francophone de Watermael-Boitsfort
Nouveau Théâtre du Méridien

1180 (Uccle) : 6

Café-Théâtre la Roseraie
Centre culturel et artistique d'Uccle
Côté village
Fondation Isabelle Masui
GC Candelaers Huis
La Ferme rose

1190 (Forest) : 7

Auditorium St Augustin
Bulex
Forest National
GC Ten Weyngaert
La maison de Marijke Schreurs
Les Bains : : Connective
Rosas Performance Space

1200 (Woluwé-St-Lambert) : 2

Centre Culturel de Woluwé-St-Lambert " Wolu-Culture "
Le Silex

1210 (St-Josse-ten-Noode) : 6

Atelier Théâtre de la Vie
Bronks-Kapel/Repetitie ruimte Bronks
Bunker Ciné-Théâtre
GC Ten Noey
Le Botanique, Centre culturel de la Communauté française
Théâtre Le Public